العدد السادس والخمسون بعد المائة

عمّان

مجلة ثقافية شهرية





الشمعة السادسة عشرة
نضيئها بفرح وكبرياء

احتفلنا في الشهر الماضي «بصمت» بمرور خمسة عشر عاماً على صدور «عمّان» المنبر الثقافي الأردني العربي. وخلال تلك الفترة لم نكن في نزهة في أحضان الطبيعة. بل كانت على العكس من ذلك صعبة وشاقة لسبب مهم جداً هو أن عمّان لم تصدر وفق رؤية مؤسسية تأخذ بعين الاعتبار الاحتياجات الرئيسية التي من شأنها إنجاح هذا المشروع، مثل الكادر الذي تتوزع على أفراده المهام والواجبات المتعارف عليها في كافة المنابر الثقافية المماثلة كالتحرير، والتنسيق، والمتابعة، والتوزيع، وإجراء الاتصالات اللازمة مع المثقفين الذين يرفدون بإنتاجهم هذا المنبر سواء كان ذلك على الصعيد المحلي أو العربي. وللعلم فإن «عمان» تتلقى سنوياً آلاف الرسائل من الوطن العربي ومن قامات ثقافية لها وزنها ومكانتها المرموقان. لقد كانت التجربة مليئة بالتحديات، والمناكفات والضغائن الصغيرة التي ما لبث أن اكتشف أصحابها أنها أشبه بمن ينفخ في قربة مثقوبة.وبالنسبة لنا فإن صمودنا وإصرارنا على الاستمرار في قبول التحدي الذي ارتضيناه لأنفسنا طوال تلك السنوات، كان يكمن في تدفق تلك الآلاف من الرسائل الغنية بعبارات التشجيع والإشادة والإعجاب – ليس بالمستوى الموضوعي والفني- الذي حققه هذا المنبر، بل في قدرته على الوصول للآلاف من المثقفين وعشاق الكلمة في مختلف أنحاء الوطن العربي، أولئك الذين كانوا يرون في «عمّان» الجسر الثقافي الذي يمكّنهم من الاطلاع على تجارب أشقائهم في الأقطار العربية، مثلما يتيح لهم أن يكون منجزهم الثقافي متداولاً في أوساط أقرانهم من المثقفين العرب.

واليوم ونحن نستعرض المسيرة التي قطعناها برفقة هذا المنبر الثقافي الوطني والعربي نشعر بالسعادة تغمر نفوسنا ونحن نتلقى بين الحين والآخر العشرات من الرسائل من نخبة من الطلبة العرب الذين يتطلعون إلى مساعدتهم بتزويدهم بأعداد مجلة عمان لإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه حول ما تضمنته من دراسات نقدية في الرواية والقصة والشعر، والمسرح، والفن التشكيلي، والحوارات التي أجريت مع العشرات من المثقفين ومن مختلف الأجناس الأدبية التي ينتمون إليها، ونزداد فرحاً عندما نكتشف أن أكثر من ستمائة مثقف أردني وعربي قد أسهموا في رفد هذا المشروع بمساهماتهم القيّمة وخلال تلك الفترة الزمنية قياساً مع عمر المنابر الثقافية التي مضى على صدور بعضها ما يزيد على عشرة عقود.

وإذا حالفنا الحظ مستقبلاً، ولم تواجهنا بعض الصعاب، فإن الأجندة تشتمل على العشرات من الأفكار التي إن خرجت إلى حيز التنفيذ فإن هذا المنبر سيكون قد أضاف إلى المشهد الثقافي العربي ما يثري حاضره ومستقبله. وبذلك نكون قد أزلنا بعض ما علق لدى الغالبية من انطباعات مؤلمة ومحزنة في آن معاً، وهي أن زمن القراءة قد ولىّ، وأن الثقافة العربية تمر في منعطف خطير في عصر الفضائيات المفسدة للذوق وللذائقة. ذلك أن هذا الأخير الذي نشهده حالياً هو نصف الكأس الفارغ الذي ارتضينا أن لا نشاهد غيره من الكأس.

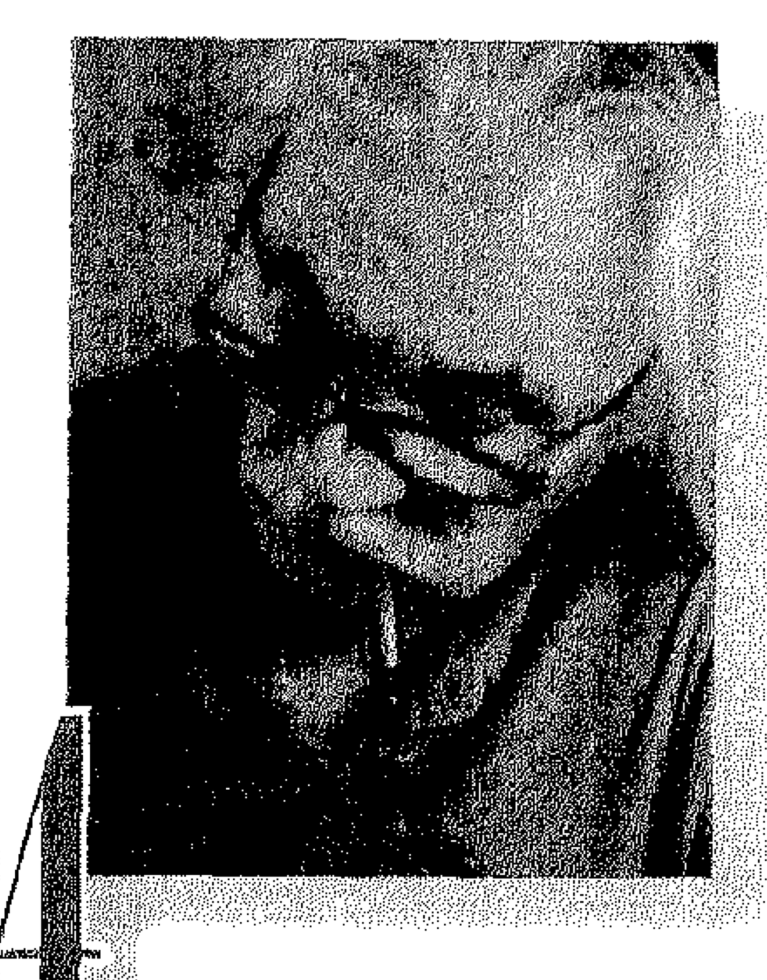


عمّان

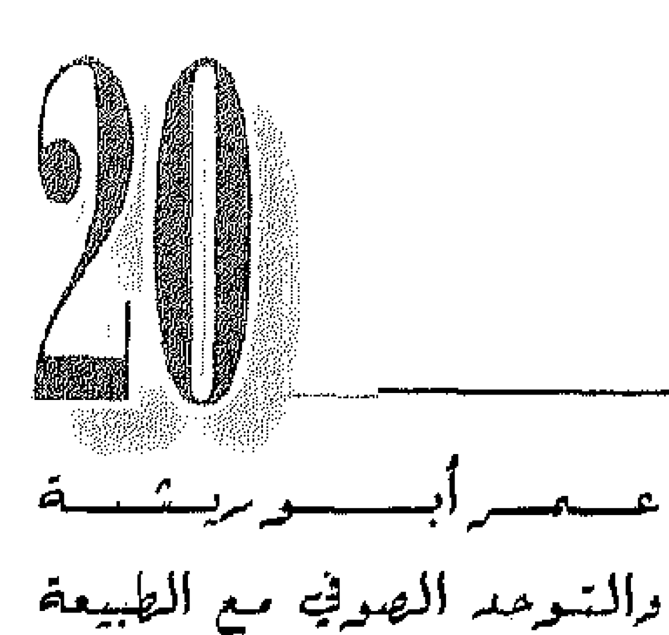


الأغلفة الخارجية: للفنان د. ماهود أحمد
● من مقتنيات جاليري برودوي

الأغلفة الداخلية: بعدسة المصور: يمن البخيت الفايز



4
النص والنص الموازي:
قراءة في شعر خالد أبو خالد

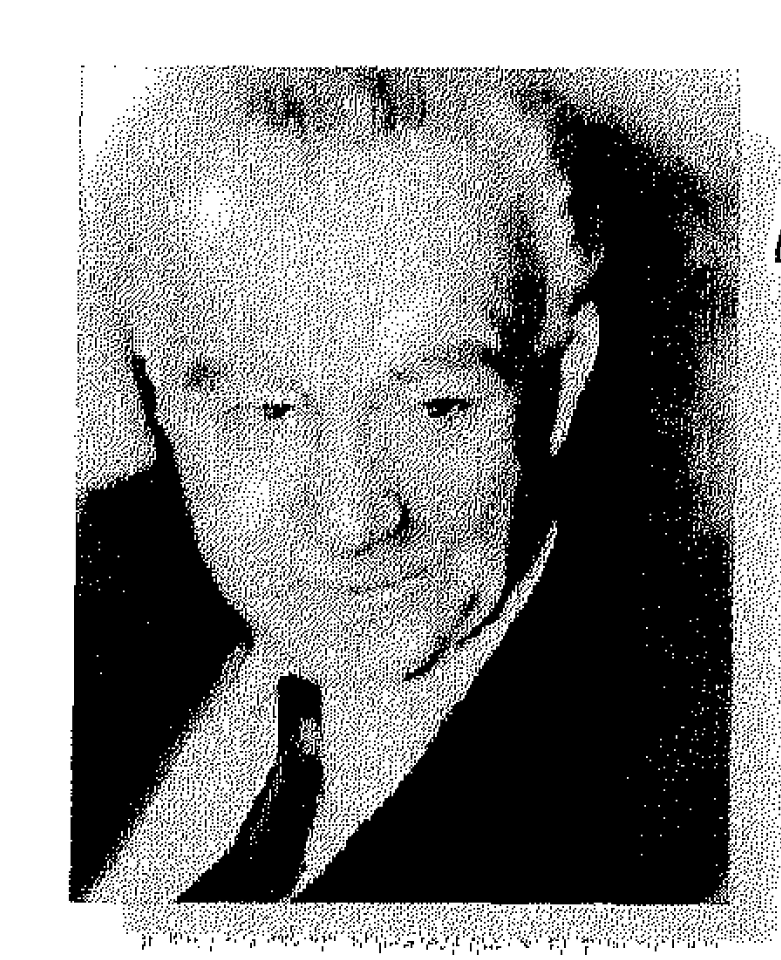


20
عمر أبو ريشة
والتوحد الصوفي مع الطبيعة



38
حوار مع الروائية
فوزية شويش السالم

48
نماذج بشرية مأساوية
من زمن التعب المصري



المحتويات

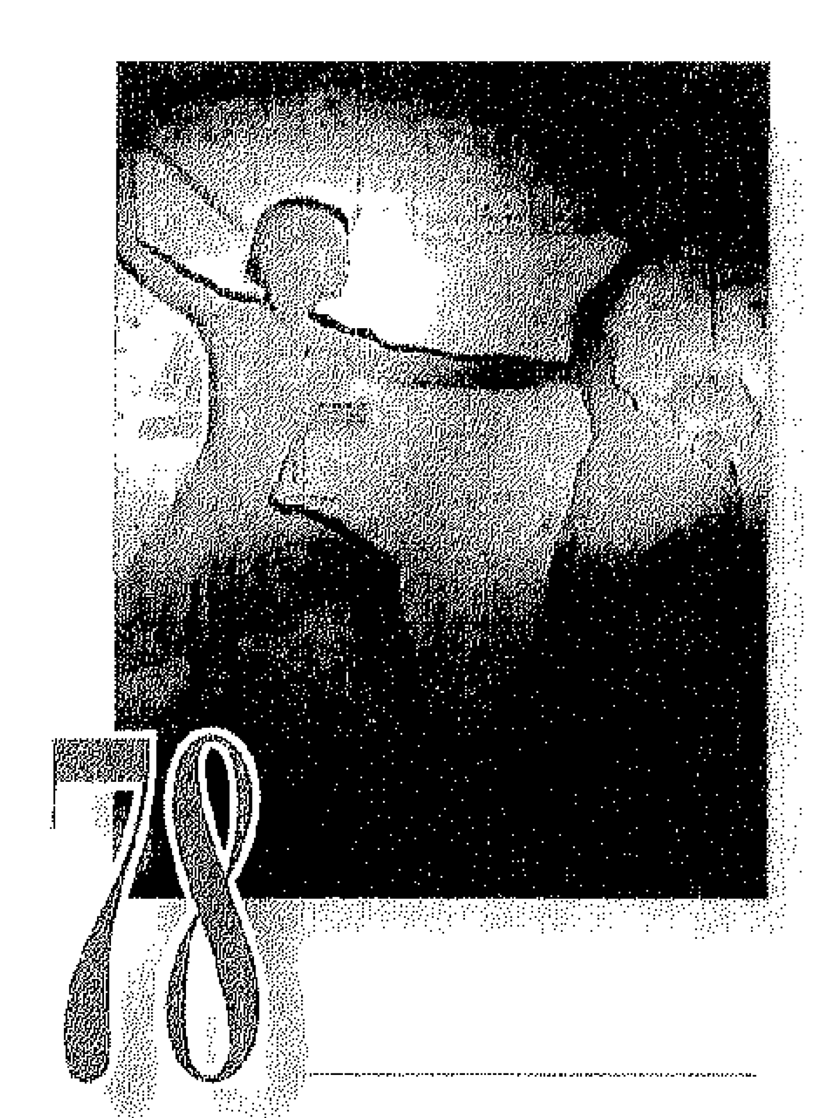
AMMAN

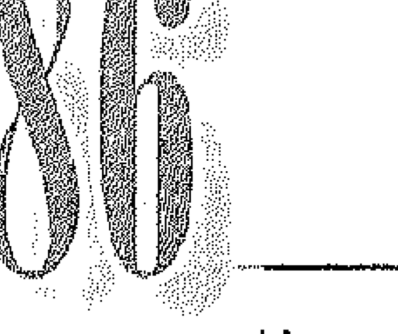
156

تصدر عن

امانة عمان الكبرى

حزيران / ٢٠٠٨





فيلم «الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء والربيع أيضا»



78

متى يطالب ورثاء الثقافة العرب بعودتها إلى أوطانها؟



المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٢٣/د)

ملاحظة

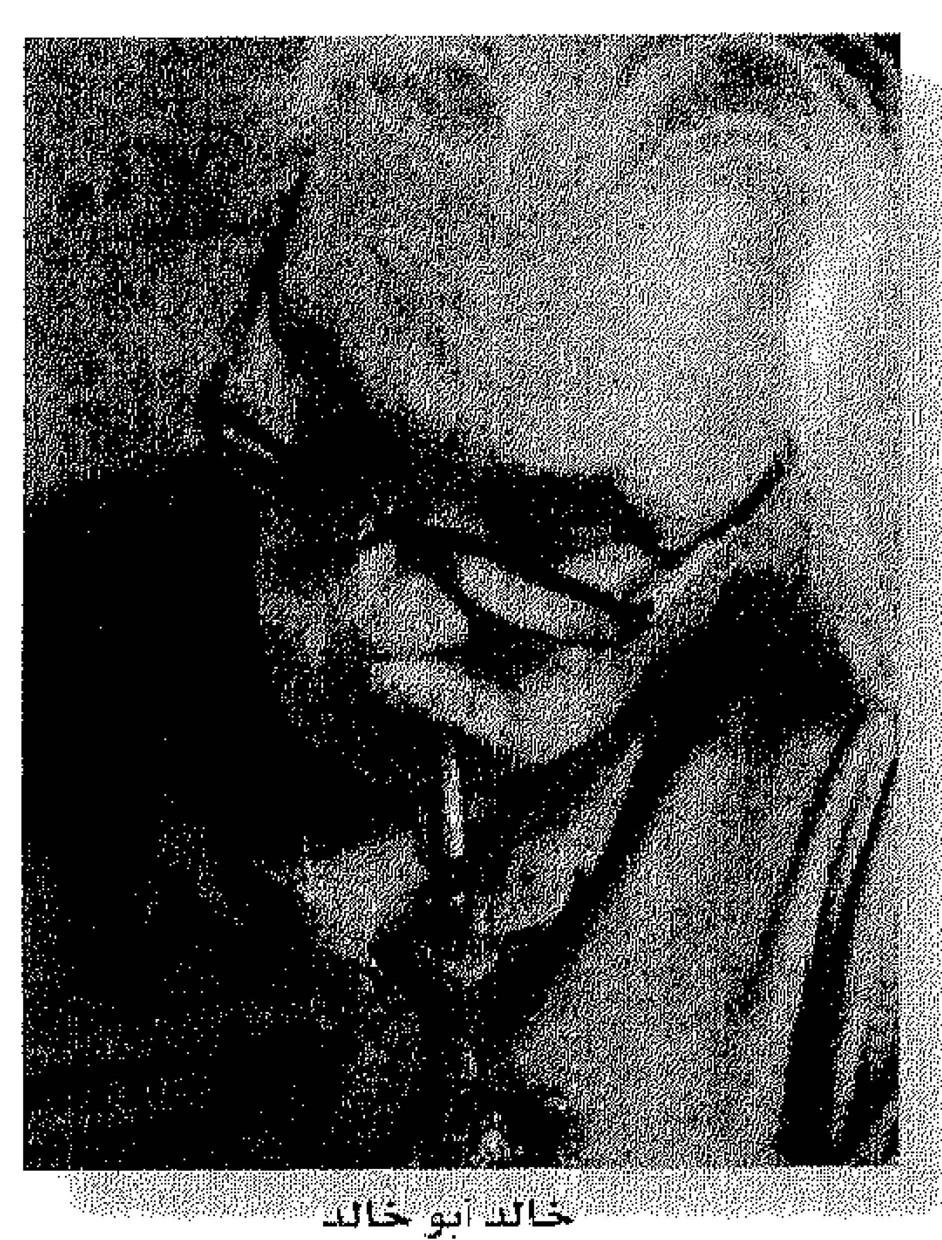
ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

النص والنص الموازي: قراءة في شعر خالد أبو خالد

د. إبراهيم خليل *

على الرغم من أنّ النقد الحديث، بصرف النظر عن الاتجاه الذي يمثله، إنّ كان نقداً بنيويا، أو سيميائيا أو تفكيكيا، لا ينطلق في تحليله للعمل الأدبي إلا من النص، مؤكدا مقولة الكثيرين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، إلا أنّ بعض النقاد يولون ما يعرف بالنص الموازي ضربا من الاهتمام يضاهي- في بعض الأحيان- الاهتمام بالنصّ نفسه. وقارئ شعر خالد أبو خالد، الذي اشتمل عليه جامع أعماله الكاملة، الموسوم بعنوان غرائبي: «العودسا الفلسطينية» يجده من الشعر الذي يلفت النظر بما فيه من العناوين، والملاحظ، والحواشي، والإهداءات، والاقتباسات، التي تشد القارئ إلى ما يتجاوز النص نفسه، أو إلى ما وراء النص، أي ما يسمى بالنص الغائب.


خالد ابو خالد

الذاكرة الشعبية:

فقل أن نجد في الديوان، الذي يقع في ثلاثة أجزاء، راصدا تجربة الشاعر عبر ما يقارب الأربعين عاما، أو تزيد، قصيدة تخلو من مثل هذه الإشارات. فهو يهدي قصيدته الأولى – مثلا– لأمه تحت وطأة الاحتلال الصهيوني (١)، ويذكر في القصيدة ذاتها أرنستو شي جيفارا، ويضيف ذاكرا» جبل النار» وهو الاسم الذي عرفت به نابلس على مدى التاريخ الوسيط، والحديث. فهو في قصيدة واحدة يقيم جسراً يصل بين جيفارا الثائر العالمي، وجبل النار في مقاومتها الباسلة، والمدّ الفيتنامي(٢) ولا يكفي أنّ يقال – في هذا المقام- إن الشاعر قد اقتبس، أو عقد حلقة وصل بين نصه والنصوص الأخرى، وإنما لا بد من التوضيح بأن هذا الضرب من النظم يترك أثره في القارئ، ويوجه اهتمامه لهذه العلامات، التي ترتبط – بلا ريب- بمرجعيات إيحائية تشيعُ في ثنايا القصيدة. فالقارئ يجتاز إلى القصيدة قبوا مضاءً بمثل هذه المشاعل، فهو يرى في النص ما يتعمد الشاعر تنويره.

ففي « كلمات من البعد الرابع» نجد خالداً يقتبس، أو يحاكي، في نظمه، خرافة شعبية تتحدث عمّن يحاول أن يأتي بشيء من موقع تحفّ بالطريق إليه ضروبٌ من الأهوال، والأخطار:

قالوا:
مشقةٌ هو العبور
فأول الوديان مريض التنّين
يليه جحر حية، وعمرها ألفان
وثالث محطّ كل ليل
ورابعٌ يعجّ بالغيلان
وخامس الوديان طافحٌ بالدم
وسادس الوديان يا مكفن الرؤى
مفاوز الإعصار، والرمال
وبعده الذي تخافه الغربان من زمان
ففي ذرى أطرافه جبال مغناطيس
تجرّدُ الذي نجا
من سيفه ودرعه وخوذته. (٣)

ومن يُعدّ النظر فيما سبق، يكتشف أن الشاعر ينسج من الأبيات بنية سردية تذكرنا بالتحليل الوظائفي للحكاية. ولا يفتأ الشاعر خالد أبو خالد ينسج على هذا المنوال، وينحت صوره على قياس هذا المثال.

ففي حكاية ريفية، وهو عنوان يشدنا هو الآخر لما وراء النص، يقدم للقصيدة بمقدمة تمثل عتبة في طريق القارئ تفضي به إلى بهْو المعنى. فهو يذكر معصرة الزيتون(البد) أو (الباطوس) والمهرة معصوبة العينين، التي تشدُّ إلى حجر الرحى شداً، فتجرّه ليعصر الزيت من الحبّ عصراً، وثمة في صدر البدّ، وفي قلب الإعصار، فانوس يظلّ راعشَ الذبالة دائماً إلى أن ينتهي الموسمُ، ولا تكفّ المهْرة المعصوبة عن الدوران، إذ يطحن الحجرُ الحجرَ:

الزيت في الفانوس شح والزمان
هجمة الرياح والثمر
يا حلوة العينين رغم أن الصبر مرّ
والعشاء دائم الغياب
والأحجار ليست الزيتون
فالقطاف مر(٤)

لا ريب في أن مثل هذا (الموتيف) يقف علامة بيّنة، وواضحة، على طريق القارئ، توجه سيره إلى مدلول معيّن. وهو يستطيع – بطبيعة الحال – أن يتأول تلك العلامة تأويلا قد ينسجم مع المعنى الذي عناه الشاعر، وقد لا ينسجم. وهذا شيء قريبٌ من



استخدام الشاعر عناوين كتب معروفة، فهو يذكر في قصيدته «الرجال والبحر» التي أهداها إلى شعراء المقاومة في الأرض المحتلة، كتابا هو كتاب» العقب الحديدية» لجون شتاينبك الروائي الأميركي. وهو عنوان رواية تتحدث بمرارة عن القسوة التي تجلتْ في سحق ثورة الفقراء والمعْوزين في الغرب الأمريكي. وتلك الرواية تعدّ، في الواقع، نموذجا صارخا لأدب المقاومة. وهو في القصيدة لا يفتأ يشير إلى أن الفلسطينيين في الأرض المحتلة يتعرضون للاضطهاد نفسه الذي وصفه ببراعة صاحب تلك الرواية:

فما كنا سوى أنتمْ
مداس السادة الحلفاء والعقب الحديدية
فيا أحبابنا السجناء
يا لحم اليتامى المرّ يوما ما خذلناكم
ولا بعنا قصائدكمْ
ولا اشتقنا للقياكم على غيمة
حضناكم حنين مقرب للأهل والأصحاب
ومن أودت بهم غربة
ترى هل يرجع الأحباب
هل نحيا للقياكمْ
على زيتونة في الدار مخضرة

ولعل الشيء اللافت للنظر، في شعر خالد أبو خالد، على هذا الصعيد، هو كثرة اعتماده حكاية شعبية، أو أغنية، أو موالاً، أو اسماً متداولاً في التراث الشعبي، مما يلقي بالقارئ خارج اللعبة النصية للنبش في ذاكرته، ووعيه الخاص، بحثا عما يمكن أن يحيل إليه ذلك الاقتباس، فهذه قصيدة يومئ فيها إلى مواويل تفيضُ مرارةً، وشكوى:

همّ بعرُس وافراح
واللي بيه بيه
لنْ عجزن الرجلين
لمشي على ديه(٥)

ولا ريب في أنَّ مثل هذين البيتين يعيدان القارئ إلى ذكريات قديمة لها وقعها المأساوي، الذي يضفي على القراءة توجّهات ذهنية خاصّة. وحكاية الفتاة المعروفة باسم (جبينة) حكاية شعْبية، متداولة، وقد كتب إميل حبيبي من وحيها إحدى قصص مجموعته المثيرة للجدل والخلاف « سداسيّة الأيام الستة» ومع أنَّ خالداً لا يشير لحكاية (جبينة) إشارة صريحة، إلا أن القصيدة تتخذ مساراً من خلال بعض أبياتها تتجه فيه نحو هذا الموروث بما يتفتق عنه من دلالات يتحتم على القارئ أخذها بالاعتبار عند تأويله للنص:

يا طيور طايرة
ويا وحوش سايرة
سلمنْ ع امي وأبوي
وقلن (جبينة) راعية
بلا غنم
بلا نوق
تقيّل بلا دالية(٦)

لقد أتقنَ الشاعر التصرّف بهذا الاقتباس بما يتناسب مع التجربة الخاصة، فقد جاء في الأصل: (ترعى غنم – ترعى نوق – تقيّل تحت الدالية) وهو، بالتغيير الذي أقحمه على مسار الأغنية، زاد من شعور القارئ بارتباط هذا النص بالسؤال الفلسطيني، وبتشرّد الملايين الذين تركوا بلا دالية على الأقل، لا بل هم يرعونَ بلا غنم، وبلا نوق. أما ما يبثه الشاعر أبو خالد في شعره من عناصر الارتباط بفلسطين: تاريخا، وشعبا، ونضالا، فكثيرٌ جدا، يجلّ على الحصر، ويتأبى على الاستقصاء، والإحصاء، والجمع. ففي كثير من نصوصه يوجه المتلقي نحو شواهد محدّدة من ذاكرة الشعب:

بكيتُ أمس عند قرنة المغيب «
» والبارحةَ يا عقاب
حين القمر ما غاب
شفت الثريا ميحت للمغيب «
أنكرتُ مولدي (٧)

النص المضمر:

وهو يكرّر اقتباس المواويل، والميجنا، في شعره، ففي قصيدة شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، وعلى الرغم مما فيها من إيحاء بالرجوع إلى نصٍّ قديم هو الليالي، إلا أنّ الشاعرَ يوردُ في القصيدة- كعادته – غناءً بأكثر من لون، كالميجنا، وغيرها من ألوان الغناء الشعبي، مضفيا على نصه الشعري طابع اللغة المحكية، مقتربا بذلك من ذائقة القارئ العادي:

ويا ميجنا
زهر البنفسج يا ربيع بلادنا
ويا ميجنا
الريح الشمالي
عدى ع جبيني
الحمام المرتكي ع السيف
والليل الهني
فارد علينا جناحو
يا حاصود ويا ريا انظري
موسم حصاد سهولنا هذي السّني (٨)

وفي موقع ثان تلتبس أغاني (الميجنا) بتصويره معاناة الفلاح في حياته اليومية، وحصاده، وتنقله ما بين غرب، وشرق، وما بين جبلٍ، وسهلٍ، وغيره:

وتحنْجلي
شديت ظهري بالنشامى
والمُهرْ جبته معي
راسي على كفيّ وبيدي منْجلي
ويا ميجنا
لولا عيونك عَ الجبل ما اطلعت أنا
صوبك عَ القبيّات طلّي
وغرّبي. . (٩)

فكلمات مثل «شدّيت ظهري»، والمهر، و«اطلعتْ أنا»، وغيرها، تذكرّ القارئ بالكثير من معاناة هذا الفلاح. وفي موقع آخر نجده يخاطب راكبي البحر، والمسافرين ليلا، على لسان جماعة من فلسطين تنتظر « الذي يأتي ولا يأتي»:

يا راكبينْ البحَرْ
والليل والغربة
يا عاشقين التعب والموت والفرحة
مدوا إيديكم ع العبدْ
إحنا بنستنى
والصبر صابر معانا
الزمن والشوق والحنة
والجوع مص" زغارنا
وزوادته منا (١٠)

ويمزج الشاعر بين الفلاح والشهيد، في موقف طبقي يؤكد أن الذين يناضلون ويستشهدون هم المسحوقون، الذين لا يخسرون شيئا باستشهادهم،

ففي قصيدة« المشرّد والحصاد» يستدعي الشاعر نموذج الشهيد الفلاح، الذي يتغنى بمنجله في أبيات من (العتابا) تبعث بذائقة القارئ نحو مزيد من استعادة هذا الفن:

هيا عتابا ظللي عمري وانجلي
تا يصير صدري من همومي منجلي
وانزل على الزّرعات واسْحَبْ منجلي
واحصدْ منايا
ومين غمَرْ بعدنا؟ (١١)

ففي الأبيات المذكورة يلتحم الحصاد بالاستشهاد: و« احصد منايا» أو «مين غمر بعدنا » ويزيد على ذلك فيكرّر الأغاريد، و (الأوف) وغناء النادبات في عرس الشهيد:

طلت البارودة
والسبع ما طلّ
يا بوز البارودة
من الندى مبتل(١٢)

وغير بعيد عن هذا ما يقحمه أبو خالد في قصيدته من: مثل مأثور متداول، وقول موجز متناول، فهو بذلك يعبر عن إحساسه الخاص، وشعوره الفردي الذاتي، بلغة معروفة مألوفة، فالقلب الذي على الولد، والولد الذي قلبُه على الحجر، وغيره من مثل، لا ريب في أنّ له وقعه الخاص لدى القارئ، مما يجعل عملية التلقي، والاستجابة، رهناً بتسلم مثل هذه الرسالة:

قلبي على ولدي
يا قلبه القاسي عليّ كالحجرْ
ما صدّ عني غيلة الفولاذ
أو غنى ليؤنسني
طفلُ جفاه الصوت، ودَعني
ما قال حتى: « الدار دار أبونا
وأجو الغُرُبُ يطحونا »
وأخوه في حضني
على شفتيّ
مرثية الشهداء يا صمتي (١٣).

ولا يُستبعدُ أن يكون أبو خالد قد تعمد استفاد مخزون الذاكرة الشعبية من الصور، والمواويل، والأغاني، فهو يعنون إحدى قصائده الجيّدة بعنوان: «موال» وهو عنوان لا يخلو بالطبع من إشارة لهذا التوجّه الفنّي في شعْره. علاوة على ذلك نجده يكرّر كلمة موال فيها كثيراً. ويقتبسُ من المواويل ما يُوقظ في ذاكرتنا هذا النوع من الغناء الشعبي على النحو الذي توقظ فيه النماذج العليا بتعبير كارل يونغ الوعْيَ الجمْعيّ لدى القارئ:

ويا عيني ويا قلبي
عتابا ما يغنيها
سوى عشاق ديرتنا
الحزينة اليوم
أنا غنيت رجْعتنا(١٤)

ومثل هذا الاقتباس يدفع بالشاعر لاستخدام الكلمة الدارجة. وعلى الرغم مما يبديه المجْمعيّونَ من تحفّظ إزاء استخدام مثل هذا الكلم « جيبيني » و « ودّيني » إلا أن الشاعر لا يستطيع اللجوء إلى مثل هذه النصوص الموازية لتجربته الشعرية إن هو لم يلتزم بتلك الألفاظ، فكيف يتسنى له أن يذكر ذياب بن غانم، وأبا زيد الهلالي، إذا هو تنكب الطريق التي سلكها الرواة في رواية تلك القصص:

قال المغنى والأسى كاويه
زرقاء سابتْ وانسبتْ
وذيابٌ في بحر الدما خلاها
يا حيفْ يا بو زيد ما كانِ العَشَمْ
ترمي عباتك والأصيلة
مشلوحة عجْبابها (١٥)

مرجعية النص:

في كثير من قصائده نجد الغناء الشعبي والمواويل والأمثال والحكاية التي تدور حول شخصية لها في الأدب الشعبي وقع النموذج السردي في الأدب الفصيح، لكن الشاعر خالد أبو خالد يسهم، هو الآخر، في ترديد أصوات الشعراء الذين مضوا في الزمن الغابر السحيق. ويستعيد في أفقنا حكاية مهلهل بن ربيعة مع جساس، في بنية شعرية لا تخلو من الرموز التي تشير إلى مرجعية ثقافية، وتاريخية، كامنة فيما وراء النصّ، مصداق ذلك ربط الشاعر بين مهلهل هذا وتغريبة الهلاليّين، فقد ذكر ما يُعَدّ زيادة مقحمة على القصة الأصلية: وتؤكد الروايات الواردة من داخل فلسطين، وخارجها، أنّ جسّاساً ما يزال متحالفا مع الغزاة، وأنه يلاحق مُهلهلاً بهدف اغتياله، ومن يقرأ القصيدة يلحظ الشيء الجديد الذي أقحمه الشاعر، ووظيفة هذا الشيء المقحم، ودلالته على مستوى النص الموازي:

وفي مرج ابن عامر كنتْ سنبلةً
واحجاراً وزيتوناً وسلكا شائكاً
طفلا وبئرا طافحا بالدم
شيخا كان عبْدهُم يغافلني
ويطعنني
وأصعد في قرار الشمس، تهمتهم
الاحقهم على الضواين، العنهم (١٦)

ويتكرر ذكره الهلاليّين، فهم في شعره دائمو التجوال، وتغريبتهم مستمرة، لا تتوقف، مما يشير إلى دلالة غير الدلالة المألوفة السائدة، ولعلها مؤشر على تغريبة بني فلسطين، فهم في قصيدته يتوقون للعودة إلى المكان الذي انطلقوا منه، لا يرغبون بغيره، يتقدمهم ذياب بن غانم في مهمة استطلاعية تحريضية، أي أنهم ليسوا غزاة مثلما تصورهم التغريبة الأصلية، وإنما يمثلون – في رأي الشاعر– خميرة الانتفاضة الشعبية أينما ساروا، وحيثما حلوا:

كفى يا ابن غانمْ
ورافقْ مع الفجر آخر نجمٍ
وسلمْ على كل تلك الخلايا
إلى الخيل، واستطلع الطرقات إلى الليل،
والحرس الهمجيّ،
وعدّته، والحصون، وأبوابها
وعرف علينا جياع المدينة
إنا لهمْ سندٌ، منهمُ. .
نستمدّ العزيمة (١٧)

وبعد تغريبة بني هلال تأتي تغريبة بني خولة. والقصيدة تتخذ عنوانها من اسم الفتاة التي يتغزل بها المتكلم، وهي الفتاة التي تتخذ حزاما من الفولاذ، وسيفا، وتحيط بها الصحراء والبحار من كل ناحية، وتمنعها من الوصول إلى ما تريده، وما تريده بطبيعة الحال لا يتجاوز الوطن الذي طردت منه شر طردة:

خذوني واشتروني
افتدوني يا رجالي
يا اللي أغلاكم فداني
مفتداي اليوم غالي (١٨)

فهذا، وأضرابه من الشعر الشعبي، ومن المناحات، نجده كثيراً في شعره. ولا ريب في أن التراث، بنوعية العامي والفصيح، يمثل على الدوام المصدر الذي ينهل منه الشعراء رموزهم، سواء أكانت تلك الرموز استعملت فيها كلمات محددة تتضمن مدلولا يتوصل إليه القارئ بالتأويل على وفق ما يسمح به السياق، وتؤدي إليه القرائن، أو بذكر شخصيات لها موقعها في هذا الموروث: كمهلهل وجساس، والسّندباد، وعنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن،

وصقر قريش وآخرين. أو بذكر أبيات من الشعر القديم ترتبط لدى القارئ ببعض الدلالات التاريخية والثقافية مما يستدعي حضورها في الذهن عند قراءة البيت أو القصيدة. فمن منا لا يعرف حكاية شهرزاد وقصتها مع الملك شهريار؟ بيد أن الشاعر المحدث لا يكتفي – في واقع الأمر – بتذكر الحكاية أو التذكير بها، أو ببعضها، وإنما يسعى إلى تقديم دليل يخالف في دلالته ما هو سائد وشائع. يقول أبو خالد في تقديمه لقصيدة «شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف»: تصور الكثيرون أنها أرادت أن تنقذ بنات جنسها حسب، لكن الحقيقة التي لم تعد مجهولة حتى من بقايا شرطة السلطان في بلادنا، وفي البلاد الأخرى، تؤكد أنها كانت تقود تنظيماً سريا داخل القصر والسجن، وما لبثت أن انتشرت عبر الليالي خلية إلى جانب خلية، حتى كانت الليلة الأولى بعد الألف، حين انتفضت الجماهير بقيادة حزبها المتمرس، فأسْقط شهريار:

كانَ يا ما كانَ

يا مولاي، يا ملكي السعيد

هَرَمٌ يقوم،

وهكذا الفقراءُ ينتفضونَ

يا مولايَ أدركنا الصباح

ويُطبعُ المَنْشورُ

يرحلُ من يديَّ ياقوتَ – سرّياً-

فتلقفه العيون،

وتومئ الأيدي التحية:

عسقلان (١٩)

ففي هذا الشاهد نجد تركيبا لا يؤمن بعامل الزمن، ولا بعامل الجغرافيا والتاريخ، فعسقلان والهرم الذي يقوم، والانتفاضة، كل ذلك يجتمع في كينونة نصيّة تتخذ من سيرة شهرزاد نصا موازيا، علاقته بالنص الجديد كعلاقة الموسيقى التصويرية بالفيلم، أو المشهد الذي نراه منه. إنه نصٌّ غائبٌ له حضوره في تتبع القارئ لدلالات الكلمات التي توحي بها تلك المقدمة. ومن العناوين التي تشير إلى النص الموازي عنوانه «عودة السندباد» الذي يحيلنا إلى شهرزاد وحكاياتها الألف مرة أخرى. والشعراء الذين اتخذوا من شخصية سندباد ورحلاته السبع نصوصا موازية لقصائد بعينها نظموها في أزمنة متباعدة، وأغراض شتى، كثيرون جداً. غير أن لخالد تفسيرا خاصا هو الذي بنيت عليه القصيدة. فلم يكن ما يشده إلى شخصية السندباد هو مرارة الإحساس بالنفي، والحنين إلى مسقط الرأس، وإنما هو ملاحقته ومطاردته أنى ذهب، ومراقبته لدى الدخول والخروج



في هذه المدائن أو تلك، أي أن السندباد هنا تتقاذفه المنافي وتطارده الأجهزة، وهذا هو ما يجعل المعاناة في النص معاناة مختلفة عن السائد والذائع:

وارتحلتُ إلى الغرب

وهرانُ تدفعني نحو طنجةَ

جدةُ نحو الكويت

وبصرةُ نحو طرابلسَ

نحو عدنْ

ويسألني الخفر المتحدث باللكنة الأجنبية:

- أين الهوية

وأين جواز السفر ؟

وما اسمكَ ؟

- هذي هويتي البندقيةُ قبل الرحيل(٢٠)

فمثل هذه الصورة التي يرسمها الشاعر أبو خالد لمعاناة السندباد صورة جديدة تدخل تنويعا غير مألوف على النص الموازي. والنموذج هو هكذا دائما نعرفه من خلال القصيدة معرفة جديدة. فأبو ذر الغفاري كالسندباد نموذج استهلكه الشعراء وكتاب القصة والمسرحيون لكثرة ما وظفوه في أعمالهم الأدبية. لكن الشاعر أبو خالد يلفت نظرنا لشيء جديد فيه، هو استمراره في النضال لدفع غائلة الجوع عن بنيه وعن أسرته وبيته:

الصوت تكسّر عند حدود فمي

يا منْ يطعمني وصغاري

وجبة إفطار بقصيدة

لكن أبا ذرّ ولد على شفتيَّ

وفي كفيْه السيف (٢١)

علاقة جدلية بالتراث:

تشير قصائد خالد أبو خالد إشارة غير مباشرة لنوع العلاقة التي يجب أن تربط الشاعر الحديث بالتراث. فلا يكفي أن يكرر الشاعر شواهد منه، أو شخصيات معروفة فيه، تكرارا يكوّن به نصوصا موازية تتشكل منها خلفيات دلالية لأشعاره، وشيفرة لرموزه. فما أيسر أن يذكر الشعراء مثل هاتيك الشواهد والأسماء ! بيد أن مناط الفكرة هي في إضفاء دلالات جديدة على هاتيك الشواهد، والرموز، والأسماء. فلعلّ عنترة بن شداد من الفرسان الذين شاع ذكرهم في الشعر الحديث. ويكفي أن نذكر مجموعة القيسي «مجنون عبس» أو قصيدة أمل دنقل: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» التي عرَّج فيها على عنترة العبسيّ. أما خالد أبو خالد فقد دفع لنا بتفسير جديد لما هو شائع، فهو يؤكد أنه حين طعن من خلف، ظل قائما على صهوة جواده الأبجر، مفوّتاً على الأعداء الفرصة لكي يشتتوا شمل القبيلة التي رفض سيدها (مالك) أنْ يعترف له بالحرية، ويذكر أنّ شداداً والده، لكونه من فقراء القبيلة، أجبره (مالك) على إنكار أبوته له، ولم يلحقه بنسبه. وذلك أيضاً ما كان من شأن عبلة، التي زوَّجها أبوها (مالك) من أحد أثرياء القبيلة. ولكنّ عنترة ظل يقاتل من أجل قضية واحدة هي حبه لعبلة، وحبه لقبيلته عبس، مما أدى إلى إضعاف سلطة مالك، وذلك – في نظر خالد أبو خالد – هو ما يجري في الوطن العربي(٢٢):

يشهد الدم

فالحرب ما وقعت عبر قرن

ولا التحم الجيش بالجيش

لكنما الحرب قامت

وظلت على منكبي عنترة (٢٣)

ولا يختلف توظيفه لشخصية سيف بن ذي يزن عن توظيفه لشخصية عنترة، فالنموذجان بينهما من التشابه

ما يجمعهما في قرن. ولديه رؤية مختلفة لما يراه الآخرون في هذه الشخصية التاريخية أو الأسطورية. فالشاعر يؤكد أن سيفا لم يكن ملكا بل كان متشردا « مثلي» وقيل « أمّه كانت جارية حبشية « وأقول « هي عربية سباها الأحباش في إحدى غزواتهم وهي ما تزال إلى الآن سَبِيّة أحباش هذا الزمان « أي أن الشاعر ينكرُ ما يُروى عنه، جملة وتفصيلا، مؤكدا أنه لم يعشق إلا امرأة واحدة هي(شامة) ولم يقاتل أعداءه إلا بيديه، وبسلاحه، دون أن يستعين بالجنّ، أو المَرَدَة:

وهذا ابن ذي يزن بيننا
يتناسخ في جيلنا
والصحاري التي اخضر فيها
ومن أجلها
احترقت مقلتاه على الشمس من أجلكم
وهو آتٍ غداً
فارقبوهُ (٢٤)

فالشاهد يوحي للمتلقي بأنّ ابن ذي يزن متجدّدٌ، حاضرٌ في حياتنا، وبين ظهرانينا، يحترق في نضاله المستمر لتحريرنا من المحتلين. فهو إذاً المنقذ، وعلى يديه سوف يتم الخلاص، مثلما كان خلاص اليمن في الأسطورة على يديه بعد أنْ تغلب على الأحباش، وطردهم من بلاده مدحورين، مهزومين. وهذا يعني أن الشاعر لا يتناول النموذج التاريخي مثلما هو، ولا يكتفي بالإشارة إليه، وإنما يضفي عليه من شعوره، وفكره، ما يجعل منه علامة دالة على مدلول هو جزء من تجربة الشاعر، فالنص الموازي الذي يضمره الشاعر في النص الملفوظ، لا ضرورة له، ولا قيمة، إن لم يترك مثل هذا المدلول في القصيدة. ويعد صقر قريش من النماذج التاريخية التي استنفدها الشعر الحديث توظيفا وتمثيلا ورمزاً. ويكفي أن نشير إلى قصيدة الصقر لأدونيس لنقف على مبلغ ما وظف فيه هذا النموذج الشبيه بالأسطورة. ولمْ يفتْ خالد أبو خالد أنْ يشير، لا لصقر قريش وحده، ولكن ليشير معه إلى قرطبة، وما تمثله في التاريخ العربي، وما ترمز إليه من مجد زائل، وقوة أضحت موضع تحسّر، وبكاء على الماضي. وفلسطين مثل قرطبة، ومثل الأندلس. فالشاعر يخاطب المدينة على البعد مثلما خاطبها ابن زيدون من منفاه في إشبيلية:

هنا زمني قرطبة
لا تلومي الرياح التي حملت جسدي
أيها الضوءُ
إنك تشبه ومض القذائف في غور بيسانَ
لا تنطفي
إنني أتلمسك الآن
بيني وبينك سجنٌ،
ودبابةٌ وكمينٌ
وبيني وبينك جند الخليفة(٢٥)

ومع أن الشاعر لا يجد في قرطبة إلا نظيراً لبيسان التي رمز بها لفلسطين، إلا أنه لا يفقد الأمل بعودتها وطنا له مثلما لا يفقد الأمل بعودة فلسطين وتحريرها على أيدي الأحرار من أبنائها المقاومين. فيهمس متسائلا لم لا تكون قرطبة وطنا لهذا الإنسان الذي ولغت الذئاب في دم بلاده وأهله ومع ذلك ما فتئوا يتغنون بأمجاد الصقر:

قرطبة. .
هل تصيرين لي وطناً
كيف ؟ لي وطنٌ تعرفين مذابحه
حيث أهلي
وأمي، تحل جدائلها
وتغني لصقر قريش(٢٦).

خاتمة

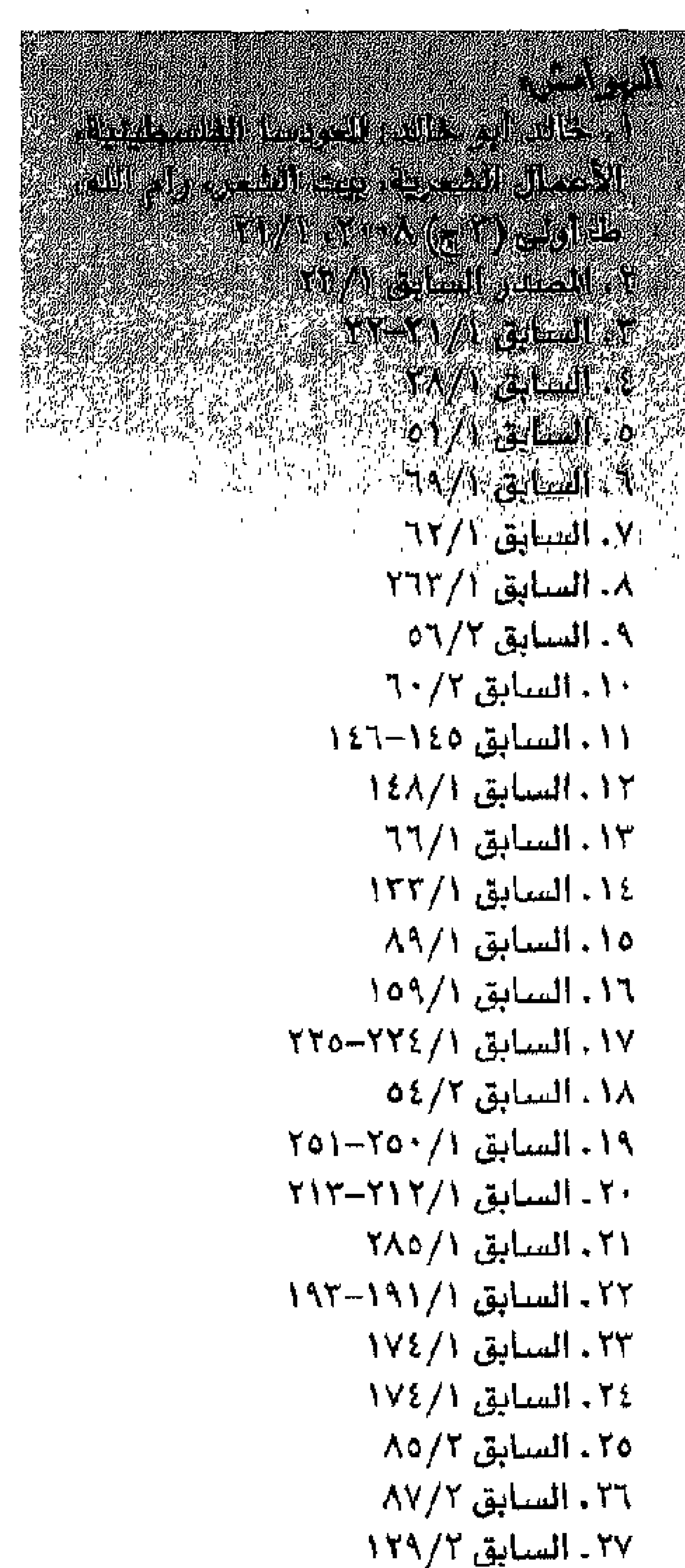
ومـنْ يُعدّ النظر فيما تقدم من إشارات إلى النص الموازي في شعر خالد أبي خالد، يكتشف أن الأركان التي يقوم عليها تتمثل في الإهداءات أولا، فقل أن نجد قصيدة بلا إهداء. ومثل هذه الإهداءات أحيانا تشير إلى فكرة، أو ثيمة في النصّ، لا بدّ أن يتنبه لها القارئ. شيء آخر هو الاقتباس من نص شعري قديم بما يعنيه هذا الاقتباس من تداعيات تستنفر قوى الذاكرة، التي تسترجع ما اختزنته من إيحاءات تتعلق بذلك الاقتباس، فعبارة (قفا نبك) في قصيدة بيسان في الرماد (٢٧) مثلاً تستدعي ما تعيه الذاكرة من انطباعات عن الأطلال، والديار الدارسة، والآثار، والدّمن، وما قيل من شعر في بيان تلك الآثار، وما زايلها من الخليط (الأهل) والأحباب:

يعود الشتاء على جسَدٍ في الرماد
هنا موسمٌ للوقوف
قفا نبك من فرحة الموت

إنّ الدماء تواصل دورتها في التراب

ومثل ذلك الإشارة إلى قصيدة مشهورة هي (اليتيمة) وما يحيط بها من أساطير. وثمة شيءٌ آخرُ يقومُ عليه النص الموازي، وهو أكثر الأركان وضوحا، وأعني به اللجوء إلى نص مُضْمَر من الأغاني الشعبيّة، والتراث الفولكلوري. وهو شيءٌ، بلا ريب، يقرّبُ القارئ من النصّ، ويساعدُه على فهْم رموزه، ويرفع حدة التفاعل الداخلي بين القارئ والمنشئ، ناهيك عما في ذلك من توجيه النص نحو بنية دلاليّة معينة، تحدّدها مثلُ هاتيك النّصوص. يُضاف إلى ما سبق عكوفُ الشاعر على نماذجَ من التراث، أو من الأساطير، أو من السرد الشفوي، والمحكيّ، يقحمها في نصّه الشعريّ، بعد أن يضفي عليها تفسيراً جديدا. وجلُ هذه الأركان تجعلُ من قصائد أبي خالد قصائد مفتوحة، لا مغلقة، يحاورها القارئ، وتحاوره، من غير إحساس بغموض، أو تعقيد، أو مباشرة تؤدي إلى السطحية، التي تحيل التجربة إلى شعارات سياسية مطلقة، خالية من الفحوى، فجة مُن حيث المعنى والمبنى.

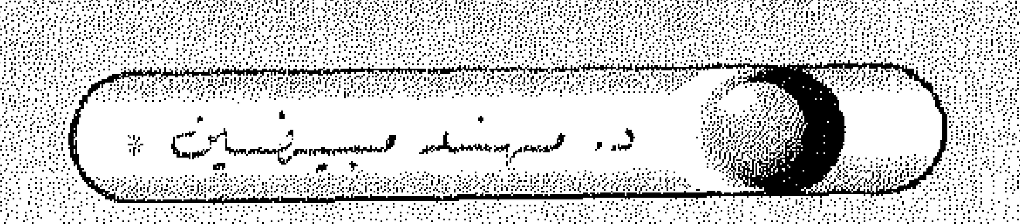
* ناقد وأكاديمي أردني وباحث في اللغة والأدب



الهوامش

١. خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية، الأعمال الشعرية، بيت الشعر، رام الله، ط أولى (٣ ج) ٢٠٠٨، ٢١/١
٢. المصدر السابق ٢٢/١
٣. السابق ٢١/١-٢٢
٤. السابق ٢٨/١
٥. السابق ٥١/١
٦. السابق ٦٩/١
٧. السابق ٦٢/١
٨. السابق ٢٦٣/١
٩. السابق ٥٦/٢
١٠. السابق ٦٠/٢
١١. السابق ١٤٥-١٤٦
١٢. السابق ١٤٨/١
١٣. السابق ٦٦/١
١٤. السابق ١٣٣/١
١٥. السابق ٨٩/١
١٦. السابق ١٥٩/١
١٧. السابق ٢٢٤/١-٢٢٥
١٨. السابق ٥٤/٢
١٩. السابق ٢٥٠/١-٢٥١
٢٠. السابق ٢١٢/١-٢١٣
٢١. السابق ٢٨٥/١
٢٢. السابق ١٩١/١-١٩٣
٢٣. السابق ١٧٤/١
٢٤. السابق ١٧٤/١
٢٥. السابق ٨٥/٢
٢٦. السابق ٨٧/٢
٢٧. السابق ١٢٩/٢

علم النكباتية



د. مهند مبيضين *

سيناقش المؤرخون أمر النكبة (١٩٤٨) طويلا، ويختلفون كثيرا في الآراء حولها، وقد كان قسطنطين زريق رائدا في ذلك، في كتابه «معنى النكبة» (١٩٤٨) ثم في مقاله «علم النكبة» (١٩٦٦) ثم جاء كتابه الثالث بعد النكسة بعنوان» معنى النكبة مجدداً» (١٩٦٧) وفي كل ذلك كان يدعو إلى الوعي بالتجاوز والمضي نحو العلم والبناء.

اليوم تمر ذكرى النكبة الستين، وكل نكبة تولد أخرى، وفي المشهد العربي الراهن نكبات كثر، نكبة فلسطين، ونكبة السودان ونكبة الصومال ونكبة لبنان بآخر معركة - احتلال بيروت- وهي ربما اكثر ألما من غيرها، لكن تظل نكبة فلسطين اللبنة المؤسسة والأولى في فجر النكوب العربي.

ويبدو أن ذاكرة العرب تجاه النكبات والنكسات قابلة للمحو بسهولة، فمن النكبة إلى النكسة مرورا بحروب لبنان المتوالية، ووصولا إلى سقوط بغداد، وليس انتهاءا بحالة لبنان، يبدو أن ثمة ثقافة نشأت حيال النكبات، ثقافة تشكلت بفعل الصمت المطبق وعدم التقدم فيما وراء النكبات التي اتصلت ببعضها البعض.

ربما تكون نكبة سقوط بغداد اكثر النكبات بشاعة، فنكبة فلسطين هي ولادة شرعية لسياسات الانتداب وكان الأمر مجرد استلام وتسليم، استلام كان أوله من التركة العثمانية ليصل بيد الانتداب البريطاني، وتسليم من البريطانيين إلى اليهود مرة ثانية، وهكذا توالى الأمر، لكن تظل اسرائيل دولة محتلة جاءت بدعم غربي لتحتل بلاداً بشكل مهد منذ وعد بلفور وربما منذ التبشير بفلسطين وطنا قوميا لليهود في رحاب الحملة الفرنسية ١٧٩٨م.

من هنا، تظل نكبة العراق ٢٠٠٣ ربما اعجب النكبات العربية، فالعراق قبل الاحتلال بلد مستقل، له سيادة ووجود دولي، وحتى يسقط نظامه يشكل حلف دولي لإزالته، ثم تبدأ الحرب عليه وتفكيك دولته، بكل بساطة وكان الغريب في الأمر أن العملية العسكرية حملت أسم الحرية.

فلسطينيا، اخذت النكبة حيزا كبيرا في الوعي والأدب، كما حدث ذلك مع النكسة، التي رأى الأدب أن الرؤية الثورية هي طريق الخلاص، وكان ذلك واضحا الأعمال الأدبية التي خلفتها النكسة والنكبة ومن أشهرها رواية غسان كنفاني في «عائد إلى حيفا» التي أرخ فيها للعودة الموهومة بعد الخامس من حزيران في ظل الاحتلال، فاتخذ من الشكل الروائي إطارا لطرح أفكار معينة، وادخل في رواياته أبعادا جديدة، وفي رواية «الظامئون» لعبدالرزاق المطلبي شحذ للقارئ تجاه المقاومة، ولعل اهمية الظامئون في كونها جاءت مباشرة بعد النكسة لتنقذ الضمير العربي المتعب في محاولة استعادته للمقاومة مجددا.

لو مضينا اكثر في استطلاع ادب النكبات سنجد أعمالا فكرية إضافة للرواية؛ فهناك ادب المساءلات الذي بدأ مع قسطنطين زريق في معنى النكبة والنكبة مجددا ومع محمد كامل الخطيب في أحداث النكبة ومع وليد قمحاوي، ومن ثم بعد النكسة هناك أعمال صادق جلال العظم واديب نصور وصلاح الدين المنجد وحتى يوسف القرضاوي في عمله «النكبة الثانية» وهناك الكثير.

راهنياً، تعود ذكرى النكبة بعد ستين عاماً، وتحل خماسية الاحتلال الاميركي في العراق، ومع استذكار كل نكسة وكل نكبة سنجد أن ثمة افلاساً تاريخياً وافلاساً معرفياً بدا عاجزا عن تمثل هول الكوارث الكبرى والتحديات التي قادت الانسان العربي إلى أن يشهد اكبر النكبات في اقل من قرن من الزمان.

ينبغي اليوم في لحظة الاستذكار ان نتريث في إطلاق أحكامنا على ما أنتجه أدب النكبات والنكسات الكبرى وما صدر عن المؤرخين تجاهها، وينبغي أن نتريث كثيرا في السؤال عن مستوى أثر النقد الذي أحدثته الأعمال الفكرية العربية وما جاءت به الرواية والأجناس الادبية الأخرى من إسقاطات وتساؤلات حيال مكونات خطاب النكسات والنكبات ادبيا.

لقد أثرت النكبة والنكسة في الشكل الروائي العربي عبر نماذج جيلية مختلفة، فقبل النكسة مثلا أنهى نجيب محفوظ التأسيس، وبعد النكسة ظهرت أسلوبية إميل حبيبي في سداسية الأيام الستة و«الشمس في يوم غائم» لحنا مينا، ومن هنا نجد أن الآثار المعرفية والثقافية والتحولات حدثت في إطار الأدب أكثرا ما هي عليه في إطار التاريخ.

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com

الهويّات الثقافيّة القلقة
النصّ الروائيّ الجزائريّ نموذجاً



د. شهلا العجيلي *

١- الوجه المغاربيّ لمأزق الثقافة العربيّة:

لا غرو في أنّ التحدّيات التي تواجهها الثقافة العربيّة في مغرب الوطن العربيّ أشدّ وطأة منها في مشرقه، ذلك أنّ تيّارات ثقافيّة عديدة تتنازعها، يقدح زندَها السياسيُّ تارة، والاجتماعيُّ تارة أخرى، من غير أن تنفصل الأثافيّ الثلاث (الثقافيّ ــ الاجتماعيّ ــ السياسيّ) بعضها عن بعضها الآخر، لتشكّل التحدّي الذي يواجه الفرد بعامّة، والمثقّف بخاصّة، والذي يحاول بدوره التنطّع لمقاومة ذلك الشدّ الثقافيّ باتّجاه الآخر، الذي يحاول اقتلاعه من جذوره.

ويتجلّى مأزق الثقافة ذاك في البنية الثقافيّة ــ الاجتماعيّة الجزائريّة بشكل خاصّ، تلك البنية التي يتجاذبها الفكر الفرانكوفونيّ من جهة، و تتعرّض كثيرها من البنى إلى هجمة ثقافة القطب الواحد من جهة أخرى، وهي تعاني صراعاً ثقافيّاً داخليّاً معلناً بين العرب ومجموعات ثقافيّة أخرى، كالأمازيغ، تريد الاعتراف بشكل رسميّ بثقافتها ولغتها وأدبها، وممارسة ذلك كلّه أسوة بالعرب. يضاف إلى ذلك محنة الإرهاب التي تعدّ المأزق الأخطر الذي تعرّضت له الجزائر، لأنّه لم يشكّل تهديداً ثقافيّاً فحسب، بل تهديداً لحياة الناس، مما جعلهم يكفرون بممارساته، وبدوافعه الثقافيّة، وبكلّ ما يمت له بصلة.

لقد استدعت محنة الإرهاب في الجزائر، المستمرّة منذ مطلع تسعينيّات القرن العشرين، استراتيجيّات متعدّدة للهروب الثقافيّ، الذي تجلّى روائيّاً باسترجاع التاريخ الاستعماريّ، كما في نصّ «تيميمون١» لـ (رشيد بوجدرة)، الذي يطرح الراهن بمحاكاة المركز، أو باستحضار التراث، واللّوذ به كما في نصّ «تلك المحبّة٢» لـ (الحبيب السائح) الذي يطرح الراهن بممارسة التراث، أو الهروب الجغرافيّ نحو الآخر، كما في نصّ «المتمرّدة٣» لـ (مليكة مقدّم) الذي يطرح الراهن في المُغترب.



جابر عصفور

لقد قوّض الفكر الإرهابيّ التكفيريّ محاولات المثقّف التمسّك بهويّته الثقافيّة العروبيّة أو الإسلاميّة، والتصدّي لسطوة الآخر، إذ نصّب أفراده ذواتهم أوصياء على الدين والمجتمع، أي على الثقافة، مستخدمين القتل والتنكيل لفرض إيديولوجيّتهم، ممّا جعل بعض المثقّفين، ومنهم الروائيّون، في حالة خيبة وخذلان من التمسّك بهويّة، شعارُ الأوصياء عليها القتلُ العشوائيُّ أو المنظّم، بل صار المثقّف ينفر من مقاربة أيّ جذر ثقافيّ عربيّ إسلاميّ خشية لقائه مع هذا الفكر الأصوليّ في زاوية من زواياه.

لقد تجاذبت الروائيّ الجزائريّ في تلك المرحلة صيغتان ثقافيّتان متطرّفتان هما:

- ثقافة الآخر، سواء أكانت أمريكيّة أم فرانكوفونيّة، وهي في شكليها ليست سوى نسخة معدّلة تاريخيّاً عن مشروع الإمبراطوريّة الذي أحكم سيطرته بقوّة على المغرب العربيّ في أعقاب الحرب العالميّة الثانية.
- ثقافة الأصلانيين، ذات الطابع العربيّ الإسلاميّ، التي باتت ممثّلة بالإيديولوجيا الأصوليّة ذات الممارسات الإرهابيّة المتطرّفة.

لا شكّ في أنّ تعالق هاتين الصيغتين بعلاقة ديالكتيكيّة، أنتج نصوصاً روائيّة يجمعها قلق الهويّة، فكما أنّه «لا سبيل إلى الردّ على رعب ما إلاّ برعب آخر، وعلى الأصوليّة إلاّ بأصوليّة أخرى٤» كذلك تطرّفت النصوص الروائيّة في اتجاهات فرارها من الإرهاب، وفي الاشتغال عليه قضيّة محوريّة لرواية تلك المرحلة، إذ ذهب بعضها إلى التراث العربيّ الإسلاميّ، مبرزاً وجهه المنفتح، الذي كثيراً ما يغوص في التابو الاجتماعيّ، وذهب بعضها الآخر إلى طرح المساءلات في المسلّمات، بل التشكيك فيها، ليكون ذلك ردّ فعل على الممارسات الأصوليّة، حتّى وصل إلى مرحلة محاكاة المركز الاستعماريّ، كما في نصّ «تيميمون» الذي يتجلّى فيه قلق الهويّة في كلّ من الخطاب، والقصّة، والسرد.

٢ - التشظّي: القصّة، والذات، والآخر:

يرافق تشظّي الذات تشظّي القصّة في النصّ، وليس المقصود بتشظّي الذات توزّعها على ذوات الآخرين في القصّة، لتتعرّف الذات إلى نفسها بواسطة غيرها، وتستبطن تحوّلات وعيها أو مشكلاته في علاقتها بغيرها، كما يحدث في الرواية عادة عبر العلاقات الحواريّة، بل المقصود بتشظّي الذات، انقسامها على نفسها، وخلخلة وعيها بذاتها، وبالآخرين، وبالعالم، عبر أحداث القصّة التي يرويها راوٍ واحد، هو بطلها، الذي يقدّم سيرته الذاتيّة.

تبدو القصّة بوصفها مجموعة من الأحداث المرويّة مؤلّفة من حكايات ثلاث، يربط بينها الراوي/ البطل، لأنّه حاضر في كلّ من الحكايات الثلاث، التي يمكن لكلّ منها أن تنفصل عن الأخريين، كما تربط بينها ثيمة الهروب.

إذن تتشظّى الذات، ومعها القصّة، إلى حكاية الصحراء، وحكاية الطفولة، وحكاية الراهن الإرهابيّ، بالاتساق مع تشظّي الهويّة، إلى ذات تغريبيّة، وذات أصلانيّة معتدلة متعدّدة، وذات أصوليّة:

أ- الهروب إلى عالم الصحراء (الآخر):

يحكي الراوي/ البطل حكايته التي يهرب فيها من الإرهاب الأصوليّ في المدن الكبرى، لا سيّما في (الجزائر) و(قسنطينة) إلى واحة (تيميمون) في قلب الصحراء، وهو يقود حافلته التي يقلّ بها سائحين، لتبدو الصحراء في تفاصيل هذه الحكاية المكان الذي صنّعته المخيّلة الاستشراقيّة، إذ تشكّل الصحراء الإطار المكانيّ للحبّ، والمتعة الشبقيّة، و(الكيف)، والجمال.

تعدّ حكاية الحبّ عبر الصحراء حكاية استشراقيّة بجدارة، يتمّ فيها محاكاة المركز الاستعماريّ، إلاّ أنّ الهدف من وراء مغامرة الصحراء برمّتها كان الهروب من الواقع (الإرهاب) تستبدل فيها الحافلة بالقافلة، ولا بدّ من قصّة حبّ تحدث في الرحلة، بين سائق الحافلة العربي، والفتاة ذات الملامح الأجنبيّة التي أطلق عليها اسم «صرّاء»، والتي علّقت غيره، وهو شاب بربري أسود. وتشكّل علاقة الفتاة الشقراء برجل أسود، أسّ هذه الحكاية الصحراويّة، المرويّة برؤية استشراقيّة، تستبدل فيها المواقع فحسب، إذ تحلّ المرأة الشقراء محلّ الرجل الأشقر، ويحلّ الرجل الأسود محلّ المرأة الأصلانيّة، ومع ذلك تختلط الأدوار في أكثر من موقف، وتبقى علاقات المتعة، والغيرة، ذاتها، تلك التي تأتي من التقاليد الاستشراقيّة في اعتبار الشرق، أي من محاكاة المركز، إذ «بمرور الوقت أصبح (الجنس الشرقيّ) سلعة، تعادل في سوائيّتها أيّة سلعة أخرى في المتناول ضمن الثقافة الجماهيريّة، بحيث أنّ القرّاء والكتّاب كانوا يستطيعون الحصول عليها، إذا رغبوا في ذلك، دونما حاجة إلى الذهاب إلى الشرق.٥ «.

إنّ تفضيل النساء الشرقيّات للزنوج هو أحد التقاليد الاستشراقيّة، ومع ذلك ينسحب هنا على تلك المرأة الشقراء ذات الأصول الأجنبيّة، كما يبدو، ففي تعليقات (بورتون) على ترجمته (ألف ليلة وليلة)، التي ساهمت في تكريس المفهوم الفكتوريّ لفسوق النساء الشرقيّات، لا يستطيع أن يقاوم رغبته في تزويد قارئه ببعض المعلومات قائلاً: « إنّ النساء الشهوانيّات يفضلن الزنوج٦»، يأتي بعد ذلك الكيف، الذي هو تقليد استشراقيّ آخر، يشير إليه (بورتون) أيضاً: «الكيف العربي هو ذروة الشبق الشرقيّ٧»، هذا هو الكيف عند العرب. إنّه الاستمتاع بخدر الحواس، وبالهدوء الحالم، وبإشادة قصور في الهواء. وهذا النمط من الحياة يقابله نمط الحياة الأوربيّة المفعمة بالنشاط، والاندفاع، والعزم٨، وتبدو هذه الحالة من الكيف، والمتعة مرسومة بحذافيرها في حكاية الصحراء في النصّ، كما يبيّن المقبوس الآتي:

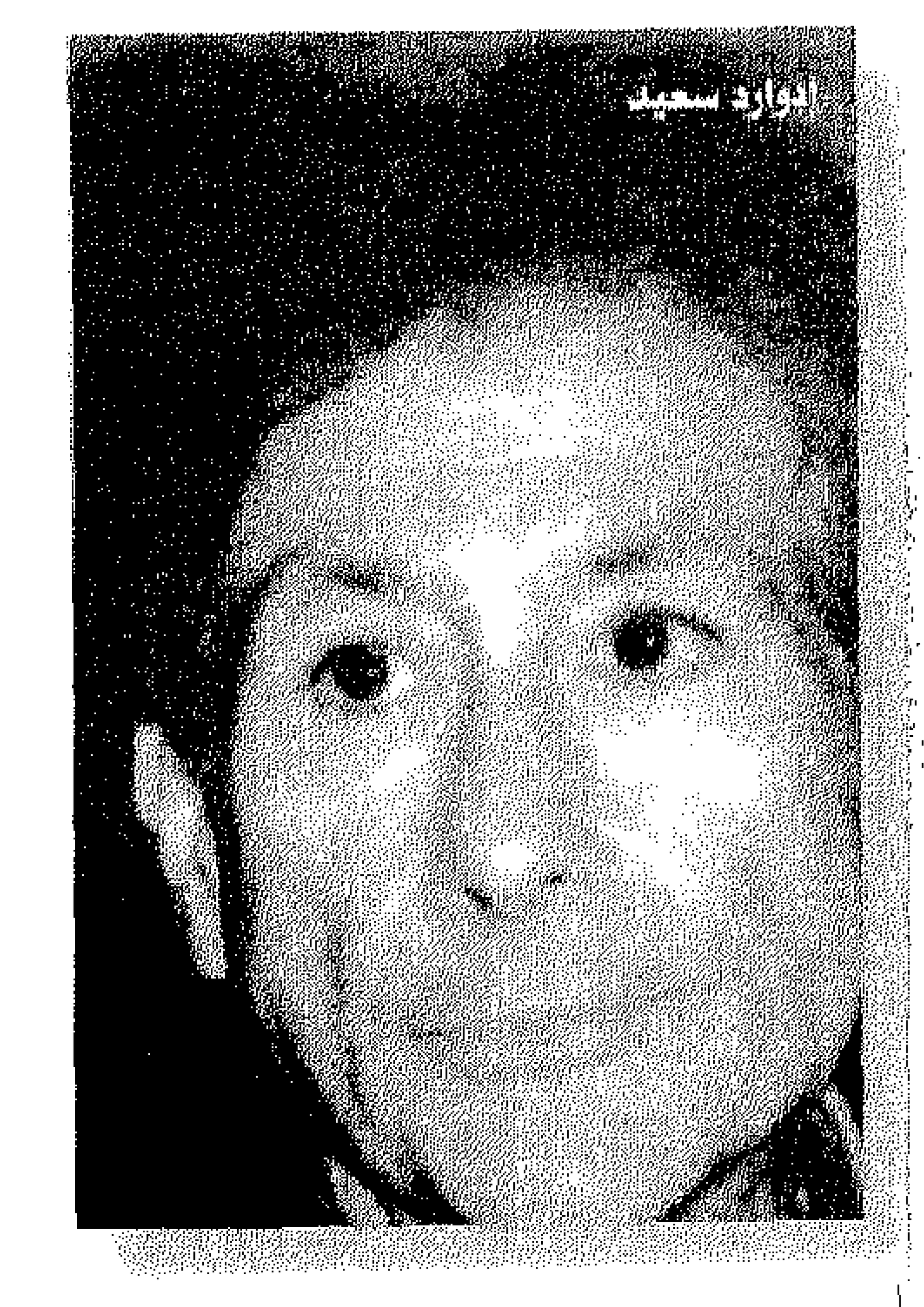
«جاءت صرّاء إلى غرفتي... وطلبت منّي أن أرافقها إلى تلك المحششة الموجودة في تيميمون... كان الجوّ متهيّجاً. شاهدت أحد الشيوخ وهو يقود المجموعة الغنائيّة. امرأة عجوز تكيل كميّات الحشيش لكلّ زبون حسب إمكانيّاته وطاقاته على التدخين... رأيت صرّاء تدخّن غليوناً مملوءاً حشيشاً... وفجأة أخذت ترقص داخل الحلقة المكوّنة من المغنيين والعازفين على آلات صحراويّة نادرة... كانت صرّاء رائعة وقد أثّر فيها الحشيش وطغى عليها جوّ الطرب، فبانت لي حرّة ومتحرّرة ومسعورة في آن. وبسرعة فائقة وقع اختيارها على أحد المطربين، وكان شابّاً زنجيّاً رائع الجمال... أخذت صرّاء تغازله من خلال الرقصة الطقوسيّة. ففهمت أنّها لن تعود إلى الفندق برفقتي... كنت أعلم أنّها لن تعود هذه الليلة ولا أثناء الأيّام المقبلة٩».

لا يمكن لحكاية الصحراء، بالطبع، أن تكون نسخة عن إحدى الحكايات الاستشراقيّة من غير أن يقع عليها تغيير يستدعيه المغزى غير الاستشراقيّ، إذ «مع تغيّر المكان والثقافة، لم يعد ممكناً استيراد شكل، أو مفهوم دون أن تقع عليه تغيّرات حادّة١٠» وتأتي هذه التغيرات في القصّة من تداخل الأدوار في الحكاية المرويّة بالرؤية الاستشراقيّة من جهة، ومن حالتي الخوف والقلق اللتين تأتيان من الاتجاه الثاني، الأصلانيّ، أي من الممارسات الإرهابيّة.

ب- الهروب إلى عالم الذاكرة (الذات):

• تصبح القصّة مع اللوذ بمنطقة الطفولة، أشبه بقصص روايات التكوين، التي يتماسّ فيها فنّ الرواية مع فنّ السيرة الذاتيّة، ويتداخل معها في مرحلة التكوين الأولى، أو مرحلة التربية الأساسيّة التي هي أساس نشأة الراوي/ البطل١١.

تروى هذه الحكاية للهروب من الواقع (الإرهاب) إلى زمن التعايش، والعودة إليه بدافع من الفوضى التي أحدثها الراهن المضطرب، ويشكّل زمن التعايش هذا مرحلة بدايات الراوي/ البطل، التي تشكّلت فيها قناعاته، فيعود إليها لمحاكمة المسلّمات، والثوابت، التي بات الراهن الإرهابيّ في المكان نفسه يقوّضها.

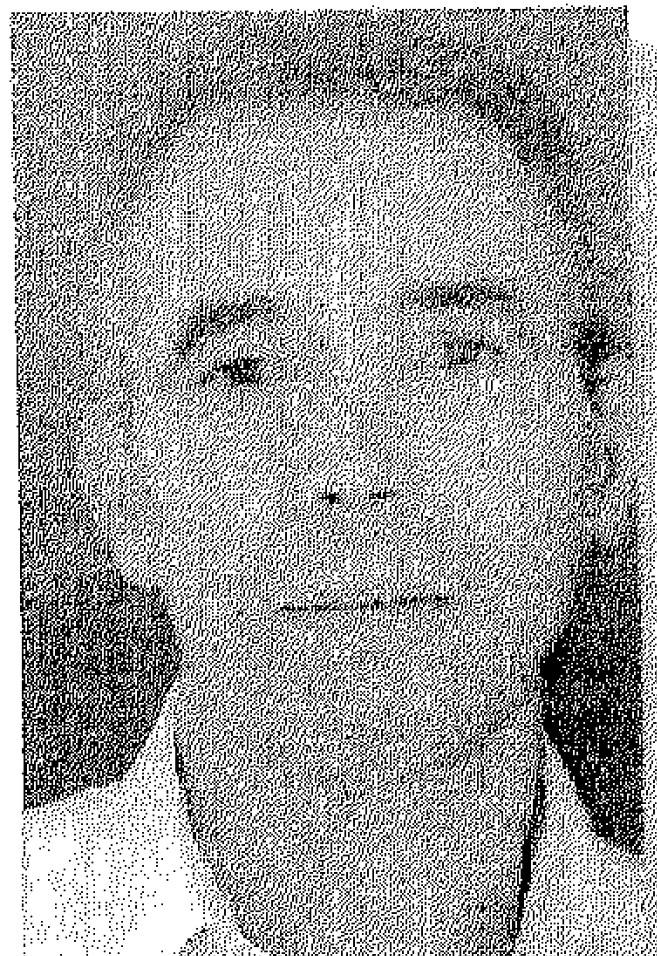


تحمل هذه الحكاية جزءاً من التساؤلات المحوريّة للنصّ، وللرواية عموماً «إذ تظلّ أسئلة الرواية العربيّة هي أسئلة المجتمع الذي ينتجها ويقمعها في آن١٢» والتي توقد جذوتها الأحداث المنيفة التي تهدّد الوجود الثقافيّ أو الفيزيائيّ للإنسان العربيّ.

تتعلق هذه الأسئلة بـ(التابو) الاجتماعيّ والدينيّ، ويفجّرها الراهن الإرهابيّ الأصوليّ، الذي نصّب مريدوه أنفسهم أوصياء على الدين والمجتمع، وكرّهوا الناس بالدين وممارساته التي تقوم على القتل، ممّا جعل الناس يشكّكون بالمسلّمات، كما يفعل الراوي/ البطل في عودته إلى مرحلة تأسيس الوعي، التي صدم فيها بموت أخيه في حادثة تعلّقه بعربة القطار، تلك الحادثة التي صاغت مرحلة من عمره، صدم فيها أيضاً بالحياة السريّة للنساء عبر أمّه التي تحرص على أن تواري فوطها الحيضيّة، لتأتي أحداث الإرهاب الأصوليّ، فتصوغ ما تبقّى من حياته:

«وكأنّها (العصافير) كانت تحمل في أعينها كلّ دموع العالم وخاصّة دموع أمّي التي بقيت في مقلتيها إلى الأبد، منذ وفاة ابنها البكر... ومنذ ذلك اليوم المشهود ظلّت نظرة أمّي حزينة كئيبة... وكانت أمّي تحمل نفس النظرة المتلوّعة يوم صفعتني في آخر البستان لأنّني شاهدتها وهي تنشر خرقها الحيضيّة، وكانت حريصة على ألاّ يشاهدها أحد وهي تفعل ذلك، فتحيط هذه الأمور الخاصّة بالنساء بنوع من الصمت والخفاء يزيدان في عدم تفهّمي لهنّ، فتصبحن هكذا هيوليّات ومخيفات في نظري. كانت أمّي تنشر منشفاتها هذه

الحبيب السائح رشيد بو جدرة



على حبل الغسيل، إذن، وعندما رفعت ذراعيها برز إبطاها نظيفين، لامعين، مصقولين، دون أيّ زغب يشوبهما أو يكحّلهما، على عكس ما رأيته عند بعض النساء اللاتي تملكن إباطاً ذات بشرة محببة ومفحّمة ومجعّدة... وكان المؤدّب قد عاقبني صبيحة نفس اليوم عقوبة شديدة، فضربني ضرباً مبرّحاً على أخمص القدمين لأنّني رفضت كتابة الآية: «ويسألونك عن المحيض، قل هو أذى...» قلت لن أكتب هذا فأمّي طاهرة.١٣ »

تعزّز كلّ من العودة إلى مرحلة التكوين، ومحاكمة المسلّمات، حالة قلق الهويّة، وقلق الذات معها، لذا يبدو التشبّث بالأنا الفرديّة محاولة لإنقاذ هذه الذات، خوفاً عليها من الموت الحقيقيّ بالدرجة الأولى، ثمّ من التلاشي الثقافيّ، أو التحويل التشويهيّ لهذه الذات، الذي يفرضه الإرهاب الأصوليّ، ممّا يستدعي التماسّ الواضح بين الحكاية في هذه المرحلة، وبين السيرة الذاتيّة، «فالترابط وثيق بين الوعي بحضور الفرد وتأسيس السيرة الذاتيّة١٤» والصلة قويّة بين تجليات الفرد المتحوّلة، وتحوّلات الواقع الحادّة من حوله، والتي تتعلق بوجوده.

تقضي تلك التحوّلات المصيريّة بالارتفاع المطرد لميل الفرد إلى الإفضاء بمكنونات ذاته، وبهواجسه الحقيقيّة التي لا يجرؤ على الإفصاح عنها إلاّ من خلال التخييل، على حدّ قول (سارتر): لقد حان الوقت لكي أقول الحقيقة، أخيراً، لكن لا يمكن أن أقولها إلاّ في عمل تخييلي١٥».

لقد سبّب كلّ من قلق الذات نتيجة تهديدها المستمرّ، وتضارب المرجعيّات، التشكيك بالمسلّمات، والاعتراف بنقاط الضعف، فصار الرهاب من الإرهاب الأصوليّ في الراهن، صنو الرهاب من الجنس والنساء، الذي سببته المحرّمات الدينيّة زمن التكوين:

«يتكرّر نفس الكابوس أثناء نعاسي، فأتخيّل أنّ مجموعات من الإرهابيين المتعصّبين تلاحقني وتطاردني، كما أرى في منامي المومسات اللواتي كان كمال رايس يمارس الجنس معهنّ في أكبر ماخور لمدينة قسنطينة، وهنّ يجرين ورائي، ويقذفنني بكلام بذيء، ويرشقنني بضحكات هستيريّة مقذعة.١٦ »

٣- خلاصة:

يوضّح نصّ (تيميمون) أزمة الهويّة في الجزائر، ومأزق الثقافة العربيّة الإسلاميّة فيها. ويعتري القلق أيّ تعبير عن الخصوصيّة الثقافيّة في النصّ، سواء أكانت خصوصيّة عربيّة أم غير عربيّة، فالهجنة هي المفهوم الذي يتمّ الإعلاء من شأنه في هذا النصّ، لأنّها السبيل إلى الخلاص من الأصوليّة الإسلاميّة المدانة بالإرهاب.

لقد وسمنا هذه الكتابة بالقلقة، لأنّها تصدر عن هويّة قلقة، يتنازعها كلّ من العداء للآخر، ومحاكاته في النظر إلى الذات. كما يتنازعها التمسّك بالهويّة، ضدّ الآخر المستعمر الذي يحاول تقويضها، والخوف والاشمئزاز من التطرّف الذي يعدّ ذاته الوصيّ على هذه الهويّة.

يعدّ نصّ (تيميمون) نموذجاً مثالياً لقلق الهويّة، الذي يتمثل بتواشج المكان والزمان، حنيناً إليهما، وهروباً منهما في آن معاً، وبالتركيز على الهجنة وتعزيز الإحساس بالآخريّة في آن معاً.

تعمل القصّة على إبداء هذه التناقضات، والتعبير عن القلق، عبر تشظّيها إلى حكايات يشكّل الهروب سمتها الرئيسة، مرّة باتجاه الذات، عبر العودة إلى الطفولة، حيث تتجلّى ممارسة الخصوصيّة الثقافيّة الإسلاميّة، ومرّة باتجاه الآخر، حيث الصحراء التي تقدّم برؤية استشراقيّة، تواجه الذات التي تحوّلت إلى ذات أصوليّة مدانة.

يحاول السرد أن يشكّل ملجأ آمناً، لتسكن إليه الهويّة القلقة، عبر إحكام قبضة الراوي على ذلك التشرذم في الأحداث، الذي نتج عن تلك الهويّة القلقة. تتعاور السرد رؤيتان متناقضتان، هما رؤية الحياة بتعدّديّتها، ورؤية الموت بواحديّته، وتستمرّ الرؤيتان بالصراع من غير حسم، لتبقى الهويّة قلقة، وليبقى النصّ الروائيّ محقّقا شرطه الفنيّ في مساءلة الواقع والتاريخ حول إمكانيّة استقرار الهويّة الثقافيّة في المستقبل.

٤- مكتبة البحث:

١-أشكروفت بيل، وجاريث جريفيثز، وهيلين تيفين، ٢٠٠٥. الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة. ط١، تر: خيري دومة، دار أزمنة، عمّان.

٢-بوجدرة رشيد، ٢٠٠٢. تيميمون. ط٢، المؤسسة الوطنيّة للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر.

٣-درّاج فيصل، ١٩٩٩. نظريّة الرواية والرواية العربيّة. ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٤- السائح الحبيب، ٢٠٠١. تلك المحبة. منشورات ANEP، الجزائر.

٥-سعيد إدوارد، ٢٠٠٥ . الاستشراق . المعرفة، السلطة، الإنشاء. تر: كمال أبو ديب. ط٥، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت.

٦-عصفور جابر، ٢٠٠٠. زمن الرواية. ط٢، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. القاهرة.

٧-قبّاني رنا، ١٩٩٣. أساطير أوربا عن الشرق (لفّق تسد). تر: صباح قبّاني، ط٣، دار طلاس، دمشق.

٨-مقدّم مليكة، ٢٠٠٤. المتمرّدة. تر: محمد المزديوي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت.

*أكاديمية من سوريا

الهوامش

١ – بوجدرة رشيد، ٢٠٠٢- تيميمون. ط٢، المؤسسة الوطنيّة للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر.

٢ – السائح الحبيب، ٢٠٠١- تلك المحبة. منشورات ANEP، الجزائر.

٣ – مقدّم مليكة، ٢٠٠٤- المتمرّدة. تر: محمد المزديوي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت.

٤ – ميتك الآن– الإرهاب الذهني. مجموعة من المفكّرين الأجانب: ذهنية الإرهاب– لماذا يقاتلون بموتهم. ص ٥٠.

٥ – سعيد إدوارد، ٢٠٠٥– الاستشراق– المعرفة، السلطة، الإنشاء. تر: كمال أبو ديب. ط٥، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت. ص٢٠٢.

٦ – قبّاني رنا، ١٩٩٣– أساطير أوربا عن الشرق. تر: صباح قبّاني، ط٣، دار طلاس، دمشق. ص٨٧.

٧ – المرجع السابق. ص٩١.

٨ – يُنظر قبّاني رنا– أساطير أوربا عن الشرق. ص٩١.

٩ – بو جدرة رشيد– تيميمون. ص ٦٠–٦٣.

١٠ – أشكروفت بيل، جاريث جريفيثز، هيلين تيفين– الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة. ص٤٢.

١١ – عصفور جابر– زمن الرواية. ص٢٤٦.

١٢ – درّاج فيصل– نظريّة الرواية والرواية العربيّة. ص٣١٨.

١٣ – بوجدرة رشيد– تيميمون. ص ٣٦– ٣٧.

١٤ – عصفور جابر– زمن الرواية. ص٢٥١.

١٥ – المرجع السابق. ص ٢٥٠.

١٦ – بوجدرة رشيد– تيميمون. ص ١٠١.

إضاءة

محكّات التفكير والنص الإبداعي



د. راشد عيسى *

النص الأدبي المتميز مصدر مهم ووسيلة استثنائية لتعليم مهارات التفكير العليا ولا سيما لطلبة الجامعات الذين يعدون أنفسهم لمواجهة نص الحياة.

ما زالت جامعاتنا غير منتبهة إلى أثر النص الأدبي شعراً ونثراً، والنص الفني (اللوني والضوئي والجرافيكي) في حفز الطلبة إلى استخدام قدراتهم الكامنة في مناقشة النص والتعرف إلى سيماءاته الشكلانية وقِيَمه الجمالية والفكرية والفنية ثم الاشتباك بحقوله الدلالية والحفر عمودياً في اتجاه الرؤيا وهندسة الشكل.

إن الطالب الذي يتدرب على توظيف العمليات الذهنية المختلفة لاكتناه النص إنما يتمرن على سائر المتغيرات الداخلية في النص، فهو أيضا يقرأه ثم يفهمه ويستوعبه ثم يفسره ويحلّله، ثم يستخدم المقارنة والاستنتاج والاستدلال المنطقي إلى أن يصل إلى جوّانية المعنى بمتعة فائقة تعادل متعة اكتشاف جغرافيٍ مبتدئ لجزيرة جديدة.

فالقارئ (الطالب) إذن يقوم بنشاط مركّب من التبادلات العقلية والوجدانية، ويمكن أن يرتقي بمواجهته للنص من مستوى القارئ العادي إلى مستوى القارئ الناقد، وربما يبلغ مشارف الناقد الإبداعي وهو أعلى مراتب التفكير.

إنه من التميز التعليمي أن يلعب الأستاذ دور المرشد والمُيسِّر والمُنَظِّم والمدير لموقف الطالب من النص، وعليه أولاً أن يحسن اختيار النص المناسب قبل كل شيء، وأن يأخذ رأي بعض الطلبة في الاختيار، وأن يعطيهم الفرصة كي يختاروا بأنفسهم نصوصاً إبداعية مرموقة توفر لهم حاجتهم من استخدام محكات التفكير على اختلاف أنماطها.

فكم قارئ أو أديب أو متعلّم أفاد من تأويلاته لابتسامة (الموناليزا) ونظرتها الغامضة. وكم تدرب طلبة الدراسات العليا في أوروبا وأمريكا على تأويل نصوص الشاعرة (إيميلي ديكنسون) واكتشاف المعاني المتوارية والدلالات الخفية فيها.

ويمكن أن أضرب مثالاً بسيطاً على نص السيّاب (أنشودة المطر) الذي كان مقرراً على طلبة الصف الثاني الثانوي (التوجيهي) في المناهج قبل الأخيرة، لقد دلّت التغذية الراجعة من الميدان ومن إجابات الطلبة على أسئلة التوجيهي في هذه المادة أن النص مفتوح على التفسير وأنه يحفّز قدرات التفكير عندهم ويستفز أذهانهم ويمنحهم خبرات متنوعة في مقارنة رؤى النص بتفاصيل الواقع ومشهدية الحياة. ويدربهم من جهة أخرى على امتلاك مهارات كتابية، والبحث عن أساليب بيانية جديدة، وتفعيل الخيال لاقتراح أجود أنواع التعبير بلغة فاخرة اقتصادية جميلة.

---

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

جماليات الفاتحة النصية

مقاربة في خطاب عبد الوهاب النعيمي الحكائي



د.عبد الستار عبد الله صالح البدراني*

١- نص الهوية:

عبد الوهاب النعيمي ثقافة مركبة تحتفي بالمتعدد فقد كتب في « الموروث الشعبي ونقب في العمارة الإسلامية اجتاز بوابات مغلقة ليقف في مدن التاريخ القديم منقبا عن حضارة الآشوريين في آثار نينوى والنمرود، ويكشف عن جوهر الحضارة الإسلامية في رحاب مدينته القديمة (الموصل) باحثا ومؤرخا وكاتبا لامس ضفاف العصر بكتاباته الصحفية وبرز في أعمال إبداعية متعددة في مجال القصة والرواية. » (١)

ثمة - إذن - رغبة في احتواء العالم وأخرى في لفظه والخلاص من فوضاه التي تشكل مجمل ما يحدث في الواقعة الخارجية من تدجين وترويض واستلاب تجعل فضاء الوعي مناط إقصاء أو تهميش، رغم الحضور الكبير للرؤى المبنية على تجاوز الموقف الذي يسعى إلى تأسيس تاريخ للانعتاق من سلطة الآخر في تأثيث عزلة جبرية بالإقصاء والتغييب المبرمج وتحويل الخطاب من تغاير استباقي إلى غياب إكراهي تمثله بعض مفاصل الثقافة المنمطة والتي تجد في نفسها استحقاقا لا ينهض إلى على وجود مركزي رسمي هو ابعد ما يكون عن ضرورة بناء منظومة تحتضن كل كتابة تشكل في حراكها تحولا يسعى إلى عبور العتبات وإعادة استكشاف المركز بعيدا عن الخضوع لمقولة « ما ترك الأول للآخر شيئا ».

« الهم الأول الذي يكتنف الأديب قاصا كان أم شاعرا، هو تقديم الرؤية الحقيقية لحدث يهم مجموعة كبيرة يعيشون على خارطة واحدة، يوحدهم الظمأ والجوع أو السعادة والغربة... والكاتب الذي لا يملك نظرة واضحة محددة وجديدة لمن حوله وما حوله من أشياء على رأي تولستوي لن يستطيع تقديم عمل فني حقيقي في أي مجال وكل مجال...» ٢) يعرف جيدا انه ذات متعددة ؛ لذلك لم يعر اهتماما لتغييبه بل جعل من هذا الموقف المعادي لاشتغاله وانشغاله منْطَقَةً للاستكشاف والاختلاف فعمدَ إلى الانغمار في الإنتاج على مستويات

عبد الوهاب النعيمي

متعددة ولا سيما الصحافة التي أعانته على البقاء مرناً يهوى الكلمة وتهواه فأنجز أعمالا كثيرة لا مجال لتعدادها هنا إلا أنها شهادات تشعر القارئ أن (النعيمي) كيان تجريبي يتخلق في خفايا الوجع « أينما وجدت في أعماق الذاكرة أو في متاهات الحياة، يصورها قصة قصيرة أو رواية أو يجسدها عمودا صحفيا يطل من خلاله على القارئ الذي تعرف على قلمه من خلال دوريات يومية أو أسبوعية « (٣) فهو شكل آخر للمتخيل يتحرر من ذاكرة محجوزة إلى ثقافة إبداعية تنبثق ببراءة في حضور معاصر..

٢ - نص المفهوم / الوظيفة:

الكتابة دعوة إلى التمرد! هجرة بين فضاءين ؛ فضاء عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته اللامتناهية وفضاء المخيلة الذي يعمل جاهدا على وعي الفتنة العيانية وتحويلها إلى حضور جمالي ينطوي على شيء من التغاير والسيمترية المنعتقة من فتنة العياني. وفي النص الحكائي يكتشف الراوي وحده ذاته بين أرض وسماء وفضاء. أما نحن القراء فلسنا أكثر من وجودات افتراضية تحاول أن تتغلغل بين المسافات والمساحات اللغوية بحثا عن منافذ للسحر المهاجر في طيات الحكي « فالمبدع في أسئلة نصه الصادرة عنه يرغب في تقديم ما هو الإضافة، إذ حتى لو فعل يظل العمل الذي لم ينجز، الحلم المراد له ولغيره، في المقابل يفتش المتلقي عن الذي لم يُقلْ في المُبدَع بحثا عن إضافته « (٤) وبناءً على ما سبق فإن ما يتشكل إبداعيا لا يراهن على حضوره في المحيط الخارجي ؛ لأنه اكتسب . فقط . سمة التشكل ؛ أي إنه أصبح عيانا فضاءً مرقونا على الورق؟! ذلك أن ظهوراته اللسانية التي تطرح نفسها بوصفها عالما متناهيا لا تستطيع أن تكتسب لا نهائيتها إلا بالاتصال الحسي بين الباث (المؤلف) والمتقبل (القارئ).» إن القارئ بما يتوفر لديه من كفاءات معرفية وأدبية هو في مثل هذه الحالة الكفيل الوحيد بتحقيق شعرية النص المضمنة في نسيجه عبر اقتناته وتركيبه لرموز النص المنسقة لستراتيجيته التوجيهية وهو حرٌّ بعد ذلك في أن ينحاز إلى إغراء النص أو أن يرغب عنه» (٥)

يجدر التفطن إلى أن نص الحكي لا يفترض وإنما يلزم بوجود مفتتح يمثل

الكتابة دعوة إلى التمرد! هجرة بين فضاءين ؛ فضاء عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته اللامتناهية وفضاء المخيلة

كيانا أساسيا وفريدا في مضمونه حتى إنه لا يشبه غيره من مفتتحات يرتضيها الكاتب لمنجزه النصي، وتعد « من اعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص « (٦) وقد اختلف النقاد في التسميات إلا أن المفاهيم متقاربة غالبا، فمنهم من سماها البدايات، ومنهم من سماها الاستهلال، ومنهم من سماها الفاتحة النصية، وهي في مجمل حدودها واحدة، فهي « ملفوظات متعددة وكثيرة على المبدع مراعاتها في نصه / نصوصه فتأكيد تباين مستوياتها كخطابات هو المحافظة على سر العالم بما فيه حدّ غياب شخص المبدع / المؤلف عن نصه..» (٧)

وبما أنها محل ابتداء السرد فهي لحظة الإبلاغ التي تكثف بإحكام النسيج المضموني للنص « وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع النص بكامله أو عن المتبقي منه « (٨). وما يأتي به الناص » ليس وليد فراغ وإنما ينتج عن واقع تحققت الدلالة عليه برموز وإشارات تدخل في باب المتواضع عليه من سلوكات اجتماعية وروابط ثقافية وتفاعلات إنسانية» (٩) : لذلك فإن الذات القارئة لا تتنبأ؛ أي تستشرف أفق النص قبل تلقيه؛ فهي تعمل على دمج وعيها في مجراه بل وأحيانا تصل إلى مرحلة التذاوت مع شخصياته منفصلة عن عالمها الوجودي إلى عالم جديد هو عالم المتخيل، تبعا لهذا يمكن أن نصل إلى أن لحظة البداية هي العتبة أو لحظة العبور التي تشكل وجودا حرجا بالنسبة

للقارئ فهي: إما إمكانية تقلنا إلى خفايا النص من خلال انبساط الحكي أو هي على رأي ديفيد لودج « تمثل عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره النص الحكائي وعلى ذلك فإنها ينبغي . كما يجدر القول . أن تجذب القارئ إلى داخلها « (١٠). ألا يبدو واضحا أن الفاتحة النصية بوصفها مكونا بنائيا هي طاقة إغوائية تعمل على جذب المتلقي وتوريطه في لعبة الحكي.« ولا ريب في أن ما يقوي أثر الواقع في المطلع هو أن السارد لا يباشر فقط وظيفة الحكي، بل يتجاوز ذلك إلى التورط في الأحداث المحكية، مستعملا ضمير المتكلم، فهو إذن سارد (داخل . حكائي) حسب جينيت؛ أي مشخص في المحكي، وقد خولته هذه الصفة تبئير السرد على ذاته دون سواه من الشخصيات والأماكن والأزمنة مما يعني تأجيل سيرورة الانتقال من الواقع إلى المتوقع، فهو يستأثر بامتياز البروز على حساب الشخصيات متخذا من نفسه بؤرة لخطابه.. ؛ لذلك فهو (الأنا السارد والأنا المسرود) في آن معاً مما أعطى لخطابه نسبة عالية من قائله فكأن مهمته تتعدى السرد الموضوعي لتجربته إلى الإدلاء بشهادة منزهة عن الافتراء والمغالاة، فهو بمثابة (شاهد) أو مؤتمن على أسرار أو ملاحظ يحول حضوره في النص إلى محاكاة للواقع غير مشكوك في أمانتها « (١١).

أخلص مما ذكرت آنفا إلى أن الفاتحة النصية ملفوظ استراتيجي يتضمن سننا خاصا وبالتالي فهو يستدعي أن نتواصل معه قرائيا بشكل خاص يحدد مفاصله ويعمل على تأويل أنواعه شكلا ومضمونا..ولغرض استكمال هذه المهمة لا بد من الدخول في فضاء النص الإبداعي إسهاما في تحديد مكونات الملفوظ وتحليل دلالاته المحتملة..

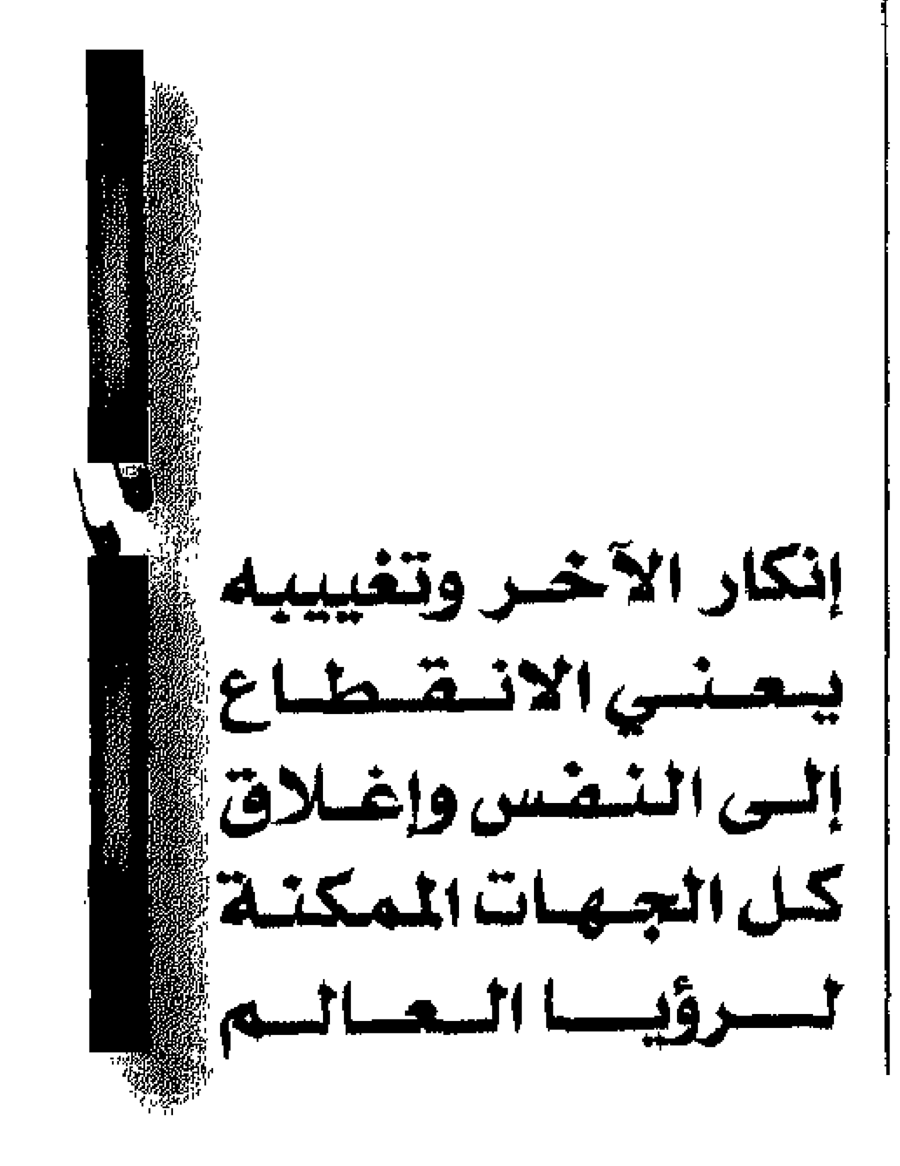
٣ - نص النص:

لا يعمل النص الحكائي بالضرورة على تشكيل الواقعة الخارجية ولكنه يتضمنها أو يضمنها في مشهد ما أو في مشاهده موهما القارئ أن رصيده الواقعي يتيح حتما استكشاف الواقع الخارجي والكشف عنه، بحيث يكوّن علاقة صحيحة مع المتلقي بفضل الأجواء الموحية في النص والتي تتيح للذاكرة استعادة أجواء مشابهة لما يتناثر من أصداء مكانية أو زمانية تتكون بحكم

نظامها الخاص مع أنها إفراز ذاتي يسعى إلى التخييل أكثر مما يسعى إلى التسجيل ؛ ذلك أن النظام الحكائي يعمل على بناء جماليته الخاصة فما يتعلق برؤية الواقع وتشكيل المتخيل ولا شك في أن الأعمال الحكائية تؤسس في بدئها أنظمة لا تقوم على المطابقة بل الاختلاف فمنها ما يبدأ بالمكان موصفا أشياءه ومادياته صغيرا كان أو كبيرا وربما يضعنا في عالمه أو يبقينا في الخارج وكأننا ما زلنا نعيش الواقع كما كنا نعيشه قبل الدخول في طقس القراءة وفي نص النعيمي نلاحظ أن المكان ينبثق منذ اللحظة الأولى في (سوار من شمس) ليس متوهجا كما يمكن أن يشير العنوان وإنما معتم معزول تغلفه الظلمة، فضلا عن هامشيته فهو يبدأ من الطريق « على كتف طريق ترابي يغفو مبنى مهجور» (١٢) ثمة في الجملة الافتتاحية توتر يقع بين البقاء والفناء، الغفوة توحي بالحياة مع أنها إقصاء للآخر المرئي؟ في حين أن كلمة (مهجور) تشكل فناء منوطا بقصدية شعورية أو لا شعورية وكلاهما يشتمل على معنى الإبعاد بالتبادل ؛ أي إن الغفوة إقصاء ذاتي والهجر إقصاء موضوعي والأمران يشكلان وجودا لعالم مقفل ويجراننا من خلال دالة الوصف البراني إلى حدث غامض، وسيكون لهذا المكان شأن كبير، والمعروف أن كل شيء في العمل الحكائي مقترن باستعماله، عدا أن هذه الجملة تدفع القارئ إلى استكمال قراءته للوصول إلى معرفة ماذا يمثل هذا المكان الذي تأنسن بدالة (يغفو)، ومن الطبيعي أن المهجور عادة يميل إلى الإغفاء ليحقق هروبه من العالم الذي لا يستطيع أن يندمج فيه أو العالم يعمل على تعميق إحساسه بالعزلة؟ غير أن سيرورة الحكي تدخلنا في توصيف آخر يسهم في تعميق الإقصاء ؛ ذلك أن المكان المهجور يتموضع بين بيوت آمنة « يقبع بين بيوت آمنة » ألا تثير دالة (آمنة) الإحساس بالخوف واللاأمان وكأن الراوي يثير فينا التساؤل لم الهجر إذا كان الموقع آمنا؟!

هل يريد الراوي أن يجعلنا نركض وراء مدلول غائب على اعتبار أن الخفي هو الوجه الآخر للحضور والظهور؟ فضلا عن أن هذه التوصيفة تمثل قمة الضياع، ويستمر الوصف بضمير الغائب مؤكدا أنسنة المكان وهيمنة ضياعه بل ويمنحه الإحساس بالهروب من مواجهة الخارج المفتوح « يتوارى أمام أنظار العابرين إلى الأحياء الأخرى ؛ لأنه ما عاد يعرف كيف يبتسم للربيع»(١٣) ما زال الوصف أسيرا لدالة الإخفاء بدلالة (التواري) والفعل يتوارى ينطوي على محمول شديد الكراهية، لا سيما في المصطلح القرآني (يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب؟). ما الذي يشكله الآخرون من تأثير عليه سواء كان متجهما أم مبتسما؟!

إنكار الآخر وتغييبه يعني الانقطاع إلى النفس وإغلاق كل الجهات الممكنة لرؤيا العالم يبقى المكان مركزا لما يؤطره من محيط (العابرون، الأحياء الأخرى، الربيع..) وتتعمق دالة التغييب لتصل إلى النوافذ التي تبقى مغلقة أمام الشمس والمعنى أن العتمة تأخذ مداها حتى في الداخل . الإغفاء عتمة داخل الجسد، والنوافذ المغلقة عتمة داخل البيت. « يصير البيت غلافا عظميا، بل صخريا لهلامية صميمية كي لا تندلق في كل اتجاه.! الإنسان حيوان بحري، هلامي قوقعي أصلا، وهو لا يفارق قوقعته حتى يعود إليها. لكن عندما تنكسر القوقعة يفقد العالم حينئذ جهويته»(١٤) ويصبح الخارج حيزا لبرانية مخادعة تنطوي على مدخل آخر للعزلة « وما عادت نوافذه تشرع درفاتها للشمس حين يطل الصيف » (١٥).



وعي المكان يؤسس مهيمنة الانطواء أو الامّحاء وكلاهما يشكل غيابا عن العالم « لأن المكان يمثل الإحداثية التي تدرك من خلال الحواس، وعلى رأسها البصر والتي صبّت جلّ اهتمامها على تأثير البيئة، ودورها الفعال في تنظيم وتنسيق النشاط الإنساني، وحركته في الحياة لمعرفة الكيفية التي يتعامل بها الإنسان مع الموجودات من حوله، فكان أن ارتبط مفهوم المكان بمدى الملاحظة المفروضة من قبل الإنسان لإبعاد مكانه وما يشغله من أشياء»(١٦) والحضور ليس أكثر من مرتكز يقع بين غموض الخارج وخراب الداخل، إنه يطرح سؤال الاحتفاظ بموقع يؤمن له البقاء خارج لحظة الخراب.! والبيت المهجور هو العالم الذي يشكل بؤرة مهمة للدخول إلى تفاصيل الرواية بل هو خلاصتها التي تنوء بالهم الكبير الذي يعانيه القائم بالوصف وهو غائب لا نعلمه ؛ لأننا ما زلنا في عالم لا يوحي بدخولنا إلى عالم المتخيل، إن ما يحدث في هذه الفاتحة ما زال واقعيا، وهو هنا لا يشكل قاعدة للتحديق والإحساس بالحدود والأطر بقدر ما يعمل على إشعار المتلقي بأنه أمام فاجعة، وعليه أن لا يتفاجأ بقدر ما يتشوق للمواصلة « يبدأ المبنى بأنين تحمله الرياح نواحا ينتشر على شرفات البيوت المجاورة » (١٧).

الأنين والنواح من مستلزمات البشر لا الأمكنة أو الأشياء وتبقى دالة الانسنة قائمة في عملية الوصف لتوصلنا إلى أن الأمكنة بأهلها تحمل كل ما يتركه الإنسان فيه من أثر. يتضح أن هذا العالم لا تشكله الألفاظ فقط فهو عالم موجود ليس في الذاكرة وإنما موجود بوصفه حقيقة تؤشر واقعا يسبق الدخول إلى عالم الحكي بغض النظر عن الأزمنة التي يتخلق فيها ولاسيما التركيز على دالة (الظلمة، والليل) وهما تماما

ينسجمان مع طبيعة المشهد المتجهم الذي يريد (الراوي) أن يدخلنا فيه منذ الوهلة الأولى، وتأتي النتيجة بل العلة في كل هذا الهم « ينوء بثقل عاهته الكبيرة التي تركتها طائرات الأعداء وشما اسود وجدرانا بلا سقوف وبقايا أنقاض محروقة امتزجت دماء ساكنيه بألوانها القانية »(١٨). كل شيء في هذه اللوحة يراهن على البشاعة والخوف ويعلن حقيقة الحرب التي تجعل من الإنسان والمكان فضاءين للخراب والعزلة؟! المشهد الوصفي هنا يمثل عنصر انطلاق يجعل من خراب المكان دالا على أن ما يأتي بعده سيكون خرابا أو أن صورة ما يأتي ستكون متشكلة بناء على الصورة المكثفة للمكان الافتتاحي، وكأن البيت المقصوف هو التسجيل الحي لخراب العالم، والبيت كما يقال هو مكان الألفة، فإذا خرّبت تشكيلته تخدّشت الألفة وصارت فضاء آخر للعدم وعبثية الوجود.

البيت والكائن متلازمان حتى إن غياب احدهما هو غياب للآخر ؛ لذلك يظل البيت «اختراعاً مؤنسناً من البداية لأنه يشخصن إلى حد ما بعض جوانبه. وأن يمتلك المرء بيتا في العالم، فهذا مؤداه أنه انتزع حيزا من غموضه وجعله حكرا له إنه الطوية الأولى في انسراع× العالم »(١٩).

ما الذي يشوش علاقتنا بالآخر؟ الآخر ليس الإنساني فقط، إنما الأشياء المشخصنة أو المجردة، قد يكون التوتر وربما الإحساس بالقلق مما يؤدي حتما إلى اتخاذ مرتكزات حكمية قاسية أحيانا وأحيانا سريعة بحيث تضعنا في مواجهة الذات التي تجعل من إرادتها حكما لا يتسم بالإنصاف لما يعانيه من تشوش في العلاقة بين الداخل والخارج، فالمرئي نوعا ما غريب ؛ يندرج في (انتروبيا) غير محسوبة على القصد، وإنما تأتي هكذا بعفوية عالية نعتقد أحيانا أنها مكون بنائي مخطط له مسبقا، في حين أنها مرتبطة بواقع النشاط البشري؟! ففي (رغوة الحليب) نشهد تداخلا تقانيا ومضمونيا حيث يختلط السرد بالوصف ويظهر المونولوج بنوعين (التلقائي، والمجلوب)، تعكس الجملة الخبرية في المفتتح حالة الراوي الذي يتحدث بضمير المتكلم أولا وهو راو ممسرح ثانيا أي إنه داخل - حكائي، وهذا يعني أن الحكي يتوجه نحو الداخل من جهة ويدخلنا في لعبة المتخيل من جهة أخرى « أربع مرات



تخطيت واجهة المقهى »(٢٠)

ما الذي يثيره التكرار؟ لا شيء أكثر من حراك الزمان وسكون المكان! وفعل (التخطي) أيضا لا يمثل أكثر من عود على بدء وتبقى واجهة المقهى ساكنة في مكانها لا يحدث عليها أي تغيير، والأمر لا يثير غرابة بقدر ما يثير قلقا تعانيه الشخصية، ومن ثم يدخلنا الراوي إلى داخل المقهى وهذا تخط بصري يعمد إلى توصيف الداخل بتوتر الخارج «أتطلع إلى الوجوه بداخلها، رؤوس صلع عيون بنظارات طبية، كروش ممتلئة، وقار مستورد.. »(٢١).

يشير المشهد إلى حضور مهمش لا يمثل أكثر من أنقاض تستنزف وجودها بالجلوس داخل المقهى، فهم أناس بلا هدف ينتظرون ساعة الرحيل، وكأن الراوي يريد أن يجعل من المقهى مكانا لانتظار الموت، فأناسه (صلع ضعيفو النظر، كروشهم ممتلئة، ووقارهم مستورد.) وهذه صفات تنطبق على المتقاعدين والعاطلين أكثر مما تنطبق على النشاط والحركة الذي يمتلكه الراوي، فهو يتحرك في الخارج والداخل ممتلئا بالحيوية والشباب، عالم مفارق للحياة، وعالم مقبل عليها، هم الفراغ « منهم من يتأمل الفراغ » والراوي (امتلاء)، هم الصمت وهو الصوت، هم المحنطون وهو الجسد الحي « كيف اجتاح هذا الصمت... كيف اقتحم هذا العالم المحنط »(٢٢) هنا يعمل المونولوج التلقائي على توضيح حقيقة القلق الذي يعانيه الراوي وفي الوقت نفسه يطرح سؤال الوعي، أو سؤال الخلاص، وخلاصه لا يتم إلا بتحقيق هدفه وهو حضور الآخر المنتظر في الزمان والمكان، فالذات هنا تعاني اغترابا شديدا مع أن المكان يمثل بالنسبة للراوي العالم الخاص وذلك يبدو من خلال المونولوج المجلوب « تمتمت بداخلي » القهوة البرازيلية «قهوة العالم الخاص جدا »(٢٣).

ثمة مقروء يشكل افقاً لقراءة تتعدى الملفوظ ولا تخضع لسلطة التعالق مع النص وإنما تصنع مسافة جمالية بينها وبينه

ودالة النقاط (البصرية) تتيح للقارئ التعرف على حصول انعطافة في فعل الشخصية والتحول المكاني، وهذا ما يدخلنا في مشهد جديد لا يشكل إضافة تذكر إلى دالة المقهى « باستدارتي نحو ساحة حافظ القاضي»(٢٤). الاستدارة هي لحظة التحول بين عالمين = مكانين المقهى ¬ساحة حافظ القاضي من الصغير إلى الكبير لندخل مرة أخرى في مكان صغير ربما يكون ضيقا (غرفتي) « سرت باتجاه المحلة التي تقع غرفتي ضمن أزقتها الضيقة »(٢٥)

فإذا كانت الأزقة ضيقة، فالغرفة أضيق وهذا ما يدل على أن شخصية الراوي تعيش في مناطق شعبية فقيرة، هذا ما يحدسه القارئ حين يقترب من التوصيف الدقيق للأمكنة.

ثمة مقروء يشكل افقاً لقراءة تتعدى الملفوظ ولا تخضع لسلطة التعالق مع النص وإنما تصنع مسافة جمالية بينها وبينه كي تستطيع القراءة أن تحتفي بما وراء المرئي، هي اللحظة التي توازن بين الذاكرة والخبرة أو تعمل على انطلاق الخبرة خارج الذاكرة، (الانا) يهدم فرادته بناء على إقامتها مجددا ؟ يستنطق وعي الأشياء يحاورها بروح المنتظر لا روح المتذكر ؛ لذلك يخرج من منطقة الظل، ينفعل بالإشكال التي ما زالت تتراءى في متخيل ينتظر الولادة.



يبدو الخارج حضورا شكليا لكنه يفرض سؤال الغياب فكل المظاهر الخارجية على بروزها ورونقها لا توصّل إلا إلى غائب يمثل في تجلية تمكين الحسم بين وسواس الشك وحدس اليقين، حلم الانفكاك من دوامة الانفصام والدخول في وحدة الحضور، وهذا ما يدفعنا للتعامل مع ذات توشك على الانهيار. ففي قصة (إبحار) (٢٦) نتورط مع (الأنا) ضمير المتكلم = الراوي في واقعة يومية لا تثير إحساسا بالمتخيل مع أنه يدخلنا في عالمه منذ الوهلة الأولى، يوهمنا بأن ما يحدث هو حقيقة تسجيلية لواقع يومي « أبحرت عيناي في عمق الشارع المزدهي، والمزدان بالأضواء الملونة، امتدادات المحال فيه كأنها مواكب عرس، تغلفها ألوان قوس وقزح «(٢٧). (الشارع) من الوجهة الفيزيقية أنطلوجيا تحتفي بالسطوح أو هو الذي يعكس المتناهي والزائل، واليومي عادة يؤكد زواله بدالة تكراره فضلا عن أن الأضواء والمواكب حالات آنية لا تمثل إلا بعدا خارجيا يحمل في داخله نظام تناهيه. والفعل (أبحرت) يثير أمرا آخر يختلف عن الصورة البصرية التي رسمتها العينان ؛ لأن الإبحار يشكل مغامرة مطلقة وبعيدة عن منظومة (العينين) بدلالة (في عمق..) والعمق يثير في النفس بعدا تأمليا لا تنهض به العينان. والملاحظ أن الراوي استخدم (الآلة) ولم يستخدم الوظيفة (النظر) ليدلل على أن الخارج الذي يقع تحت البصر لا يؤبه له لسرعة زواله ولانفصاله عنه، مع أنه يمثل مكانيا حاضنة تتحرك فيها الشخصية، فهي تعكس أضواء الخارج لتبين ظلامية الداخل ليس بالمعنى الفيزيائي ولكن بالمعنى التأملي وما يأتي لا حقا سيوضح ما نذهب إليه. ولا يختلف اثنان لما بين (العمق والامتداد) من اختلاف في المعنى والمفهوم ؛ عليه يكون (الشارع) موضع الحيرة « انتابني إحساس بالغربة... إنه يكاد ألا يكون الشارع الذي أعرفه» (٢٨).

تتعمق الصلة بالمكان أكثر. لم هذا الانهمام بـ(الشارع) والإحساس بالغربة التي تعني تجريدا يحتويه الفكر يقول (لالاند) "إن التجريد هو فعل الفكر الذي ينظر على حدة إلى عنصر (كيفية أو علاقة) من تصور أو معنى، ويركز انتباهه، ويهمل العناصر الأخرى، وهو

التوهم هو حقل آخر من حقول الصراع الذاتي الذي قد يؤدي إلى الانفصام أو الجنون مالم تمتلك الذات القدرة على تعميق وعيها

ذات التجريد الذي يقال: بأننا نستطيع بواسطته أن تعزل بالفكر مالا يمكن عزله في الواقع " (٢٩).

التوهم هو حقل آخر من حقول الصراع الذاتي الذي قد يؤدي إلى الانفصام أو الجنون مالم تمتلك الذات القدرة على تعميق وعيها وتوجيه رؤاها نحو بناء عالمها الداخلي بوصفه ضابطة موازنة بين الداخل والخارج " إنه مزيج من الشك واليقين. أيعقل أن تقودني قدماي إلى شارع آخر؟ غير الذي نشأت فيه وقرأت أسراره كقصيدة أحفظها!؟ "(٣٠)، امتزاج الشك واليقين يعني الدخول في مضاعفات اختلاط الرؤيا وضياع المعنى بل وضياع الحقيقة. حينها يصبح الكون انتظارا عبثيا يجرنا إلى التشظي على مرايا الأرصفة. " أيكون مقبولا أن لا يتعرف الإنسان على صورته!؟ "(٣١)، صورتي ليست (أناي) ولكن جهلي لها يعني عدمي المعرفي ووقوفي خارج الكينونة، وقد يعني هذا اغترابي وعزلتي ؛ لأن العالم أصبح مجرد حفلة تنكرية تزهو بأقنعتها " ولكن ما بال الناس فيه غير الناس الذين أعرفهم. أطفال بوجوه رجال، ورجال يتخفون وراء أقنعة، كأنهم في حفلة تنكرية!" (٣٢)، الصدمة الحقيقية هي هذا التحول الذي يجعل من الوجود قراءة متورطة في تأصيل المزيف، فهي بالنسبة لمن يتطلع في العمق مفترق يصرّ على إيجاد الملامح الصافية لتطلعات بديلة...

نتائج واستدلالات

- (النعيمي) كيان تجريبي يتخلق في خفايا الوجع أينما وجدت في أعماق الذاكرة أو في متاهات الحياة، يصورها قصة قصيرة أو رواية أو يجسدها عمودا صحفيا يطل من خلاله على القارئ الذي تعرف على قلمه من خلال دوريات يومية أو أسبوعية فهو شكل آخر للمتخيل يتحرر من ذاكرة محجوزة إلى ثقافة إبداعية تتبثق ببراءة في حضور معاصر..

ما يتشكل إبداعيا لا يراهن على حضوره في المحيط الخارجي ؛ لأنه اكتسب . فقط . سمة التشكل ؛ أي إنه أصبح عيانا فضاءً مرقونا على الورق!؟ ذلك أن ظهوراته اللسانية التي تطرح نفسها بوصفها عالما متناهيا لا تستطيع أن تكتسب لا نهائيتها إلا بالاتصال الحسي بين الباث (المؤلف) والمتقبل (القارئ).

- إن نص الحكي لا يفترض وإنما يلزم بوجود مفتتح يمثل كيانا أساسيا وفريدا في مضمونه حتى إنه لا يشبه غيره من مفتتحات يرتضيها الكاتب لمنجزه النصي، وتعد من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص.

- الفاتحة النصية لحظة الإبلاغ التي تكثف بإحكام النسيج المضموني للنص وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع النص بكامله أو عن المتبقي منه.

- ما يأتي به الناص ليس وليد فراغ وإنما ينتج عن واقع تحققت الدلالة عليه برموز وإشارات تدخل في باب المتواضع عليه من سلوكات اجتماعية وروابط ثقافية وتفاعلات إنسانية.

- إن الفاتحة النصية بوصفها مكونا بنائيا هي طاقة إغوائية تعمل على جذب المتلقي وتوريطه في لعبة الحكي.

- ما يقوي أثر الواقع في المطلع هو أن السارد لا يباشر فقط وظيفة الحكي، بل يتجاوز ذلك إلى التورط في الأحداث المحكية، مستعملا ضمير المتكلم، فهو يستأثر بامتياز البروز على حساب الشخصيات متخذا من نفسه بؤرة لخطابه.لذلك فهو (الأنا السارد والأنا المسرود) في آن واحد.

- لا يعمل النص الحكائي بالضرورة على تشكيل الواقعة الخارجية ولكنه يتضمنها أو يضمنها في مشهد ما أو في مشاهده موهما القارئ أن رصيده الواقعي يتيح حتما استكشاف الواقع الخارجي والكشف عنه.

- الأعمال الحكائية تؤسس في بدئها أنظمة لا تقوم على المطابقة بل الاختلاف فمنها ما يبدأ بالمكان موصفا أشياءه ومادياته صغيرا كان أو كبيرا وربما يضعنا في عالمه أو يبقينا في الخارج وكأننا ما زلنا نعيش الواقع كما كنا نعيشه قبل الدخول في طقس القراءة.

- يشكل المكان عند النعيمي هاجسا كبيرا (البيت، والشارع، والزقاق، والمحلة، والمقهى، والحي...) ولا تخلو بداية من بداياته من مكان يكون الحاظنة والإطار للأحداث في وقت واحد.

- الفاتحة النصية تشتغل على الذات والآخر وبضمائر مختلفة، أقصد الغائب والمتكلم... الخ. مع حضور الإيهام بمسرحة االراوي أو تحسيس القارئ بان المتحدث لا يشكل إلا شاهدا من الخارج.

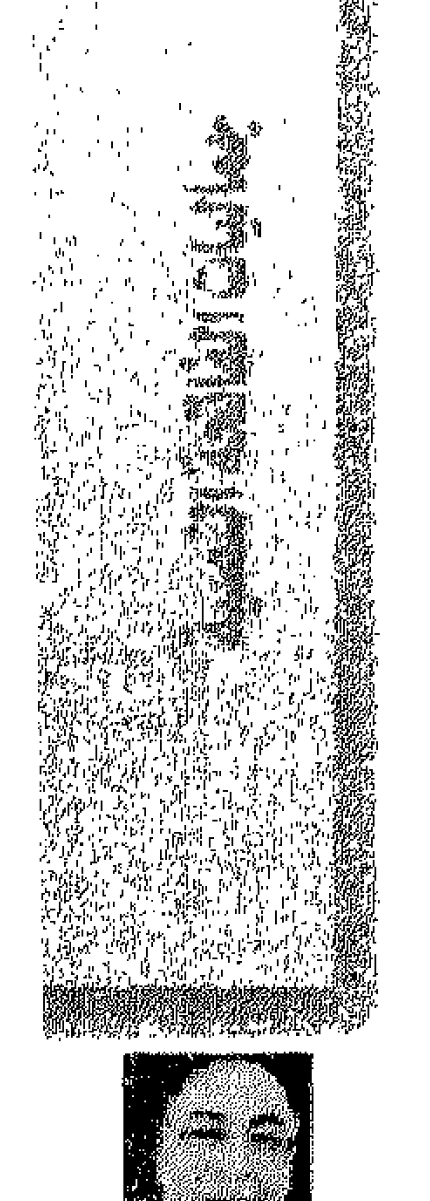
---

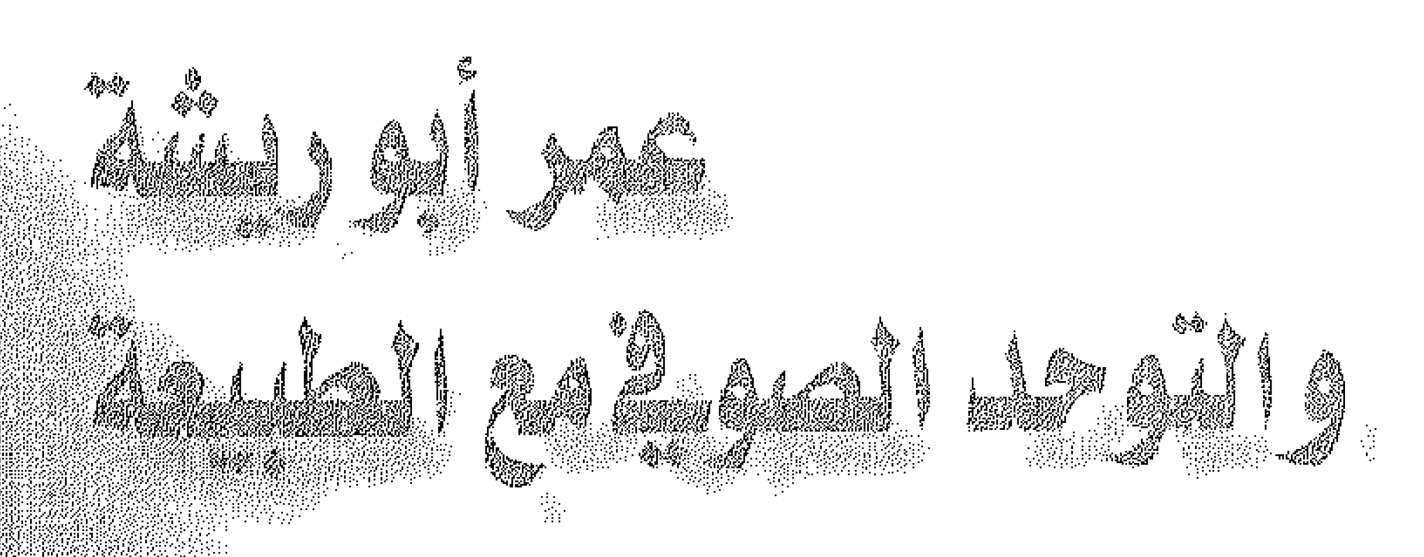
* ناقد واكاديمي من العراق

الهوامش / المراجع

1- في صومعة القاص المعتفي عبد الوهاب النعيمي / اختراق حاجز الصمت / الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة النهار البيروتية/ ٢٠٠٢
٢- م.ن
٣- م.ن
٤-البداية في النص الروائي / صدوق نور الدين / ٩ /دار الحوار للنشر والتوزيع/ اللاذقية، سورية/ ١٩٩٤
٥-شعرية الفاتحة النصية، حنا مينة نموذجا /جليلة الطريطر/ علامات /٢٩/ ١٩٩٨/ ١٤٩
٦-البداية في النص الروائي /١٩
٧-م.ن /١١
٨-م.ن / ١٥
٩-م.ن / ١٩
١٠-الفن الروائي / ديفيد لودج / ت ماهر البطوطي/ المجلس الأعلى للثقافة / القاهرة /٢٠٠٢ / ٩
١١- بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب/ رشيد بنحدو/فكرونقد /ع ١١
١٢-سوار من شمس / عبد الوهاب النعيمي /دار الشؤون الثقافية بغداد/ ٢٠٠٢ / ٩
١٣- م.ن /٩
١٤-م.ن /٩
١٥- م.ن /٩
١٦- المكان في شعر الحرب / محمد صادق جمعة / رسالة ماجستير / إشراف د.عبد الستار عبدالله / كلية التربية / ٢٠٠٥ / ٥
١٧-سوار من شمس / ٩
١٨- م.ن /٩
١٩-الفكر بما يرجع إليه وحده، سؤال العتبات / مطاع صفدي / ف.ع.م/١٠٢ .١٩٩٨:١٠٣ / ٥
×التكون في الصيرورة لا يمكن الحدس به إلا كلحظة تكثيف، تشكل طية افتراضية virtuel وليس إمكانية possible أو potential. فالتكثيفي هو من مادة الانسراع، أي الحركية التدفقية التي تعطي ثمة بروفيلا عن الصيرورة، يفتقد ملامحه ما أن يتم انتزاعه منها. ويرجع الفضل في مصطلح الطية إلى دولوز (الفكر بما يرجع اليه وحده، سؤال العتبات / ٢٨ / هامش ١)
٢٠ -رغوة الحليب / عبد الوهاب النعيمي / مجلة / صوت،الاتحاد العام للأدباء والكتاب/ فرع نينوى / ٦٧
٢١،٢٢،٢٣، ٢٤، ٢٥ - م.ن /٦٧
٢٦، ٢٧-إبحار/عبد الوهاب النعيمي / مجلة نون: تصدر عن اتحاد أدباء نينوى/ ع.١+ ٢ / نيسان ١٩٩٥ /٢٦
٢٨- م.ن / ٢٦
٢٩- ما المفهوم، دلالة المفهوم وعوامل تشكله وإبداعه /الحسين الذاوي/ ف.ع.م ١٠٢-١٠٣ /١٩٩٨/ ٢٩
٣٠،٣١، ٣٢- إبحار / ٣٦

(١)في صومعة القاص المعتفي عبد الوهاب النعيمي / اختراق حاجز الصمت /الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة النهار البيروتية/ ٢٠٠٢،٣،٢٣.
(٢) م.ن.
(٣) م.ن.
(٤) البداية في النص الروائي / صدوق نور الدين / ٩.
(٥) شعرية الفاتحة النصية، حنا مينة نموذجا /جليلة الطريطر/ علامات /٢٩ /١٩٩٨ /١٤٩.
(٦) البداية في النص الروائي /١٩.
(٧) م.ن / ١١.
(٨) م.ن / ١٥.
(٩) م.ن / ١٩.
(١٠) الفن الروائي / ديفيد لودج / ت.ماهر البطوطي/ المجلس الأعلى للثقافة / القاهرة /٢٠٠٢ / ٩.
(١١) بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب/ رشيد بنحدو/فكر ونقد /ع ١١.
(١٢) سوار من شمس /عبد الوهاب النعيمي / ٩.
(١٣) م.ن / ٩.
(١٤) م.ن / ٩.
(١٥) م.ن / ٩.
(١٦) المكان في شعر الحرب / محمد صادق جمعة / رسالة ماجستير /إشراف د.عبد الستار عبدالله / كلية التربية/٢٠٠٥/٥.
(١٧) سوار من شمس / ٩.
(١٨) م.ن / ٩.
(١٩) الفكر بما يرجع إليه وحده.سؤال العتبات / مطاع صفدي / ف.ع.م/١٠٢ . ١٩٩٨: ١٠٣ / ٥.
×التكون في الصيرورة لا يمكن الحدس به إلا كلحظة تكثيف، تشكل طية افتراضية virtuel وليس إمكانية possible أو potential. فالتكثيفي هو من مادة الانسراع، اي الحركية التدفقية التي تعطي ثمة بروفيلا عن الصيرورة، يفتقد ملامحه ما أن يتم انتزاعه منها. ويرجع الفضل في مصطلح الطية إلى دولوز (الفكر بما يرجع اليه وحده، سؤال العتبات / ٢٨ / هامش ١).
(٢٠) رغوة الحليب / عبد الوهاب النعيمي / صوت،الاتحاد العام للأدباء والكتاب/ فرع نينوى / ٦٧.
(٢١) م.ن /٦٧
(٢٢) م.ن /٦٧.
(٢٣) م.ن /٦٧.
(٢٤) م.ن /٦٧.
(٢٥) م.ن /٦٧.
(٢٦) إبحار / عبد الوهاب النعيمي / نون: تصدر عن اتحاد أدباء نينوى / ع. ١ +٢ / نيسان ١٩٩٥ /٢٦
(٢٧) م.ن /٢٦.
(٢٨) م.ن / ٢٦.
(٢٩) ما المفهوم، دلالة المفهوم وعوامل تشكله وإبداعه /الحسين الذاوي / ف.ع.م ١٠٢-١٠٣ /١٩٩٨/٢٩.
(٣٠) إبحار / ٢٦.
(٣١) م.ن / ٢٦.
(٣٢) م.ن / ٢٦.





عمر أبو ريشة والتوحد الصوفي مع الطبيعة

أ. د. أحمد زياد محبك *

يمتلك الشاعر عمر أبو ريشة (١) نظرته الخاصة إلى الطبيعة، وله موقفه الفني منها، وهو موقف متميز، فهو يسقط عليها مشاعره، ويتحد بها، ويعبر من خلالها عن مشاعره، وهو يمنحها الحياة والقيمة، ولا يتخذها مجرد مادة للتصوير، وهي عنده مصدر تجربة، يعبر من خلالها عن نزعة صوفية متجذرة في أعماقه، ممتلكاً شخصيته المتميزة وهو يتعامل معها، وما يمتاز به هذا التعامل هو التنوع والغنى والعمق الثقافي، كما يمتاز بالجدة، والحرص دائماً على الإدهاش.

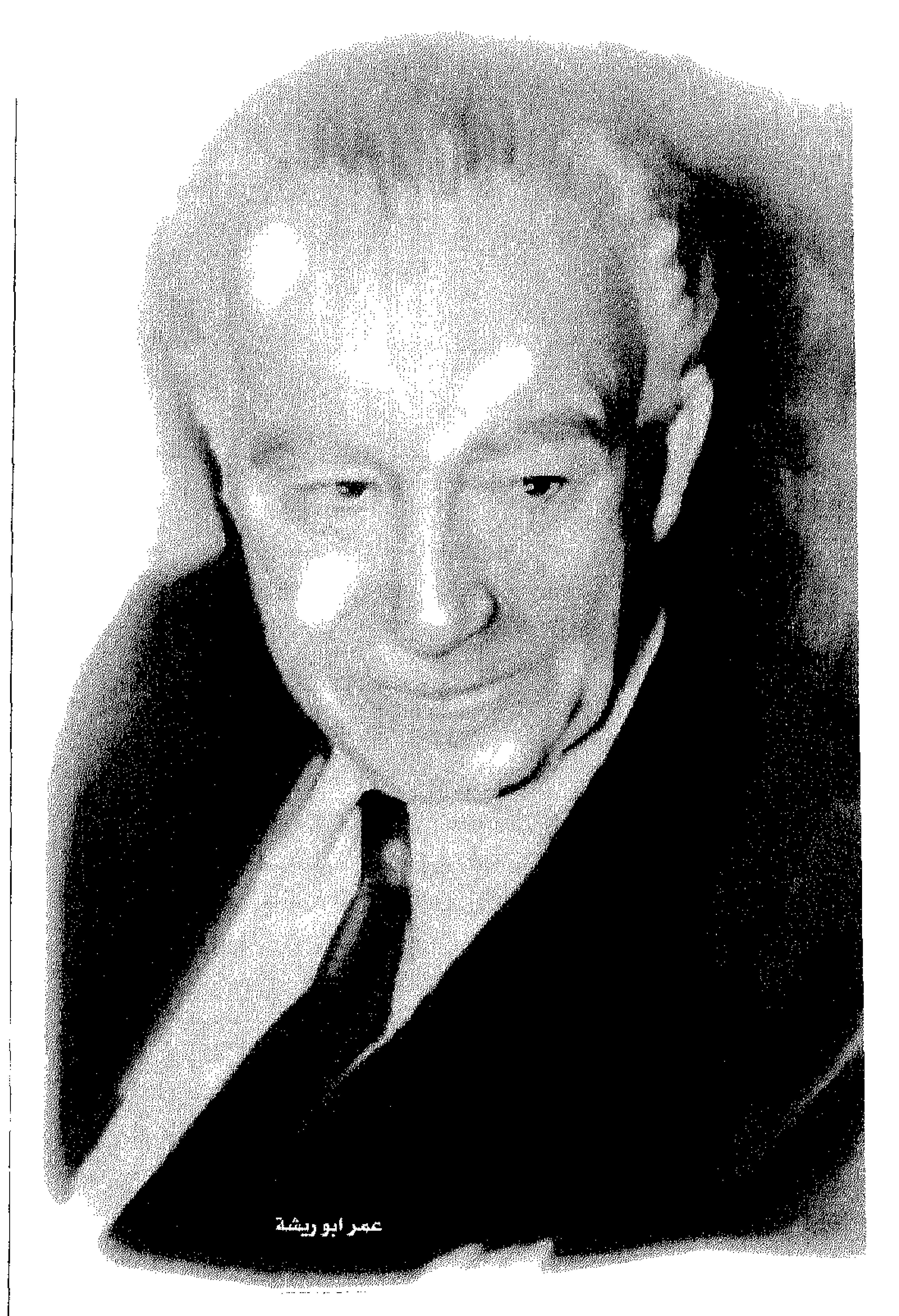
ولعل مرجع هذه الرؤية المتميزة للطبيعة إلى موهبته وتفرد شخصيته والبيئة التي نشأ فيها، ولعل مرجعها أيضاً إلى تربيته الصوفية، وثقافته العربية والغربية الواسعة، وزياراته إلى أماكن متعددة من العالم، بحكم عمله سفيراً لبلده في عواصم عدة من العالم، وهو ما أتاح له سعة الأفق، وعوّده الحرص الدائم على التجديد.

ويعبر الشاعر عن توحد مع الطبيعة، وهو توحد ذو طابع صوفي، فالشاعر يريد التعبير عن شعوره بالوحدة، وإحساسه بالغربة، وعن طموحه إلى البعيد والسامي الذي لا يطال، فيستعين بالطبيعة ليعبر من خلالها عن هذه المعاني، فيقول (٢) في قصيدة عنوانها « نجمة » (١٩٤٤) (الديوان ص ٤١٥):

من يناديني؟ وقد أنكرني ... في دروب العمر من يعرفني
أغريب مل في غربته ... عبث الوهم ولهو الزمن
أم شقي نسي الكبر على ... شفتيه بسمات المؤمن
من يناديني؟ وأعراس الصبا ... لم تدع في الكأس ما يسكرني
أبتول سلها من خدرها ... شوقها المخضوب بالحلم الهني
أم هلوك ألفت روضتُها ... شفةَ الساقي وكفُّ المجتني
من يناديني؟ وسمار الدجى ... كُحِّلَتْ أجفانهم بالوسن
أحبيب؟ أي أحبابي ترى ... من كوى الغيب سرى يؤنسني؟
ما لأصداء المنادي خفتت ... وتلاشى وقعها في أذني
نجمة ضاءت على البعد فيا ... ذيلها الوضاءَ كن لي كفني

فالشاعر يحس بالغربة، يعيش في وحدة، ولا يجد الخلاص إلا في السمو إلى الفضاء الرحب، ولقاء نجمة عالية لا تطال. والشاعر لا يطمح إلى بلوغ النجمة فحسب، إنما يتطلع إلى الاحتراق بها والفناء فيها، لتكون له كفناً، وفي هذا غاية الطموح إلى التوحد مع الكون والفناء فيه، للخلاص من بؤس الواقع وشقائه. والنجمة هي نار ونور، هي نار المعرفة ونور الوجد، وبذلك تغدو النجمة رمزاً للخلاص، وتعبيراً عن طموح العاشق الصوفي. وفي القصيدة عدة أسئلة عن مصدر النداء المجهول، وفيها نبرة حزن مؤلم، وفيها تشويق، إذ يتأخر الجواب عن مصدر النداء إلى نهاية القصيدة، بل إلى بيتها الأخير، ليغدو بيت القصيد.

وبعد عشرين عاماً يعبر الشاعر عن طموحه المشبوب وعن خيبته في الواقع، وهو يدرك أن مرجع معاناته إلى طموحه، وهو لا يعبر عن هذه الرؤية



عمر ابو ريشة

للحياة التعبير اللغوي المجرد المباشر، إنما يعبر عن هذه الرؤية من خلال الطبيعة، وهو لا يسقط عليها مشاعره أو أفكاره أو حالته، إنما يتحد بها، بل يحل فيها، ويرى ذاته من خلالها، فيقول في قصيدة عنوانها: « ما بعدك « (١٩٦٥) (الديوان ص ١٨١):

ما بعدك؟ يا أفقي الأعلى	دنياي توارت في العتمه
سرٌ يغريني بالتصعيد	وأنت تحجّب لي كتمه
أعطتني أيامي أشهى	ما مر على خاطر نعمه
فصباحي من أمل بسمة	ومسائي من حلم ضمّه
ومساحب أقدامي في الترب	حديث العطر إلى النسمه
ما بعدك يا أفقي؟ إني	منطلق مشبوب الهمّه
ويحي ما لي أنهار وما	لمطافي يستنزف حلمه
ما لي أهوي وأحس الغيمة	تقذف بي إثر الغيمه
لأظن جناحي محترق	محترق من لمسة نجمه

والشاعر يستهل القصيدة بسؤال يحمل قدراً كبيراً من المرارة والخيبة، إذ ماذا يمكن أن يخبئ أفقه ودنياه قد توارت في العتمة؟ وهو يختار للأفق صفة الأعلى لتثير الإحساس بالتناقض مع الدنيا، التي هي اسم أصله صفة للحياة مشتقة من الدنو، ويلاحظ الحس المكاني، وما بينهما من صراع وتناقض بين العلو والدنو.

ثم يلاحظ اعتزاز الشاعر بذاته وثقته بنقائه وفخره بسموه، وهو يعبر عن هذا كله من خلال الطبيعة أيضاً إذ يجعل مساحب قدميه في التراب حديث العطر إلى الغيمة، وفي الصورة انطلاق من أرض الواقع المتدني إلى سمو النسمة ورقتها وشفافيتها، والمرتفع من ذاك الدنو إلى هذا السمو هو العطر، وفيه من دلالات النقاء والطهر والرفعة دلالات كثيرة.

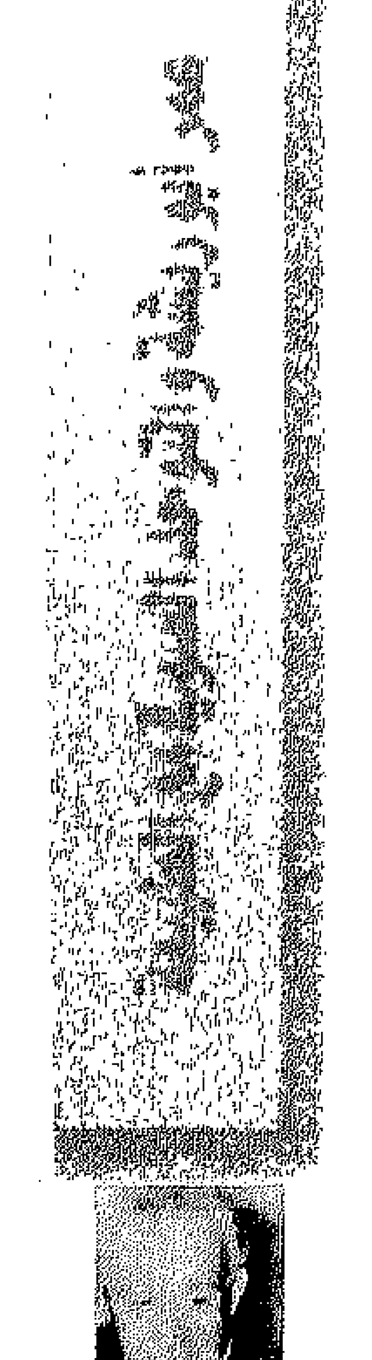
وأخيراً يعبر الشاعر عن إحساسه بالسقوط والانهيار، وما هو سقوط بسبب فساد الواقع أو رداءته، وما هو سقوط بسبب خطأ أو إثم، إنما هو سقوط بسبب الطموح البعيد، والتطلع إلى الارتقاء والسمو، وهو سقوط بسبب الاقتراب من نار نجمة عالية، وفي النجمة نور ونار وفي النجمة سمو وبعد لا يطال، ولطالما عبر شعراء الصوفية عن احتراق جناح الفراشة بنار الشمعة، متخذين من نار الشمعة رمزاً للحب الإلهي أو المعرفة، ومن الفراشة رمزاً للمحب.

ومن ذلك ما أورده الشاعر الفارسي المتصوف فريد الدين العطار (توفي ١٢٣٠م) في كتابه " منطق الطير"، حيث يروي عن " طائفة من الفراش اجتمعت في طلب الشمعة، فأرسلت واحدة تتحراها، فرأت قصراً فيه شمع مضيء، فرجعت إلى صاحباتها تصف لهن الشمعة، فقال كبير من الفراش: لم تعرفي من الشمعة شيئاً، فانطلقت أخرى واقتربت من النار فلم تطق مسها، ورجعت تخبر صاحباتها، فقال لها الكبير: ليس هذا وصفاً للشمعة، فانطلقت ثالثة حتى ألقت نفسها في اللهب، فاشتعلت وأضاءت، فقال لها الكبير: قد عرفت، إنما يدرك الحبيب بالفناء فيه" (٣).

فالشاعر لا يسقط، إنما يقترب من نار الحب أو نور المعرفة، فيهوي، ويلاحظ اختياره فعل أهوي، والغيمات تدفعه، فهو أمام هوي، وليس أمام سقوط، فالسقوط مرتبط لدى كثير من الناس بالإثم والخطيئة، أما الهوي فهو مرتبط في جذره اللغوي وفي أصوات حروفه بالهوى، أي الحب والعشق، ويؤكد هذا الإيحاء الغيمات التي تدفعه، وفيها إيحاء بالخصب والخير والعطاء.

وقد أكد الشاعر الاحتراق مرتين، كما أشار إلى أن الاحتراق مس منه الجناح فقط، ولذلك هوى ولم يحترق، وثمة غيمات تدفعه، كأنها تريد إطفاءه بالماء، وكأنه يتمنى لو أنه احترق كله وفني في نار الحب، ولم يكن المحترق منه مجرد الجناح، لأن احتراق الجناح وحده يقود إلى الهوي والسقوط، أما الاحتراق الكلي فيقود إلى الفناء في الحبيب. وتظهر هنا بصورة غير مباشرة ثقافة الشاعر الصوفية، بل إن الأبيات لتشف عن صوفية عذبة، فيها قدر كبير من الرقة واللطف.

ولكن، قد يسأل سائل: ألا يمكن أن تكون النجمة رمزاً للمرأة؟ ألا يمكن أن يكون ذلك الشوق إلى النجمة هو شوق إلى المرأة؟ وقد يحتج لرأيه بأسطورة عشتار، التي تحولت إلى نجمة معلقة في الأفق، هي أكثر النجوم سطوعاً، وهي نجمة الزهرة، لم لا تكون النجمة في شعر الشاعر هي المرأة التي لا يستطيع الوصول إليها؟ من الممكن قبول هذه القراءة، ولها كثير مما



يؤيدها في شعر الشاعر، إذ إن أكثره يدل على حب وحرمان، وتوق إلى حب لا يطال، وامرأة لا تنال، كأنها الزهرة أو عشتار.

ولكن تقصي السياقات التي ورد فيها النجم في شعره لا يرجح الدلالة على المرأة، وإنما يرجح الإيحاء بالعلو والسمو والحب الإلهي والمعرفة الكلية، ولعل في هذا ما يدل على تصعيد، فقد سما بحبه للمرأة إلى حب النجم السامي، كما صعَّد حبه للمرأة إلى حب السمو والعلو والرفعة، ويدعم هذا إلحاحه في شعره على معاني العزة والكبرياء، حتى في الحب، فهو لا يسفح مشاعره ويأبى الذل والهوان، حتى في حبه، بل يظل محافظاً على كبريائه.

ولعل الذي يؤكد أن النجمة هي سمو بالحب إلى فضاءات أعلى، وآماد أوسع، هو إنكار الشاعر نفسه أن يكون المنادي امرأة، سواء كانت نقية أو غير نقية، حيث يقول في القصيدة الأولى نفسها:

من يناديني؟ وأعراس الصبا — لم تدع في الكأس ما يسكرني
أبتول سلها من خدرها — شوقها المخضوب بالحلم الهني
أم هلوك الفت روضتُها — شفةُ الساقي وكفُّ المجتني

ولعل الذي يؤكد عشق الشاعر للنجم، ونظرته إليه نظرة صوفية مختلفة عما ينظر إليه الآخرون هو قوله في مقطّعة عنوانها: " رسالة " قبل دخوله إلى غرفة العمليات، وفيها يقول(٤):

رفيقتي لا تخبري إخوتي — كيف الردى كيف عليَّ اعتدى
إن يسألوا عني وقد راعهم — أن يبصروا هيكلي الموصدا
لا تجفلي لا تطرقي خشعة — لا تسمحي للحزن أن يولدا
قولي لهم سافر قولي لهم — إن له في كوكب موعدا

وواضح خصوصية الشاعر في تعامله مع النجم، فهو بالنسبة إليه مجلى العشق ومجال السمو، واللافت للنظر أن الشاعر يصور الموت وقد اعتدى عليه، وأنه لم يمت، إنما هيكله فقط هو الذي أغلق، أما هو فقد ارتحل إلى نجم بعيد، كان له معه موعد من قبل. فالنجم هنا مكان للعلو السمو، وهو موضع لحياة جديدة، والنجم نور ونار، أي إن النجم حياة خالدة لا تفنى، ومرتبة عليا لا تطال.

ولقد كرر الشاعر هذا المعنى في قصيدة أخرى له، عنوانها " حب الأرض" وفيها يقول (٥) (أمرك يا رب ص ٦٢.٦١):

ملاك الموت طاف بي الأعالي — وشق بها غياهب كل تيه
وأبرز لي النجوم وكل نجم — يتيه بما لديه على أخيه
وقال لي انتق المأوى فإني — أريدك تنتقي ما تشتهيه
فأنت شقيت في دنياك مما — بلوت بها من العيش الكريه
وأنت قضيت عمرك في التغني — بفردوس الجمال وساكنيه
فأين تريد أن تحيا بعيداً — عن القلق المرير وعن بنيه
ولاحٍ إليَّ نجمٌ من بعيدٍ — تفلّتَ من مواكب راصديه
توشح بالغيوب فكان بدعاً — يتيم الند منفرد الشبيه
فقلت هناك قال بكل رفقٍ — هو النجم الذي قد مت فيه

فالشاعر يرقى إلى السماوات، وحين يخيره ملاك الموت كوكباً ليعيش فيه بعيداً عن الأرض، حيث عانى الكثير، فإنه يختار كوكباً فريداً، هو كوكب الأرض نفسها. والقصيدة تدل على اعتقاد الشاعر أن الموت ليس فناء، وإنما هو حياة أخرى في كوكب آخر، فريد متميز، كما تدل القصيدة على أن الشاعر يحب الأرض، ولا يكرهها، ويدل على ذلك عنوان القصيدة، ولكن هذا الحب لا يتأتى إلا بعد أن يسمو الشاعر بعيداً عن الأرض، وينظر إليها من بعيد، ويجعلها كوكباً فريداً متميزاً جديرة أن يعيش فيها حياته الثانية بعد الموت. وفي هذا الموقف ما يدل على عزة الشاعر وإبائه، فهو يرفض أن يستسلم إلى الأرض ليعيش فيها، أو يموت، على ما هي عليه، بل يريد أن يعيد تكوينها، أو يعيد تصويرها فريدة متميزة، جديرة بعيش راق أو موت جميل.

وفي هذا ما يؤكد ثانية خصوصية النجم أو الكوكب لدى الشاعر، وهذه الخصوصية تنبع من تمجده النجم أو الكوكب، ونظرته إليه على أنه مرقى عال، للسمو والرفعة. ويرجح أن يكون مرجع هذه الرؤية لدى الشاعر إلى ثقافته الصوفية، وهو الذي نشأ في بيت جده لأمه في عكا، حيث تلقى الطريقة الشاذلية، وظل وفياً لها طوال حياته، "حيث كان يختزن في خزان شعوره الأكبر إيقاع الطريقة وإيقاع الحضرة، وإيقاع المذاكرة.. وفي كل مكان مضى إليه عمر كان في جيب سترته الداخلي كتيب صغير اسمه "الوظيفة الشاذلية" وهي الورد الذي يقرأه أبناء الطريقة مرتين في اليوم "(٦).

ومن قبل نظر معظم المتصوفة إلى الكواكب والأبراج والنجوم على أنها مراتب علوية ترقى إليها النفس الإنسانية وتسمو، بفضل اتباع الطريقة الصوفية. ومن ذلك ما تصوره الشاعر المتصوف ابن العربي (٥٦٠هـ ١١٦٥م/ ٦٣٨هـ ١٢٤٠م) في " كتاب الإسرا إلى مقام الاسرى " من قيام السماء على سبع سماوات في كل سماء نبي من الأنبياء، وفق مراتب الأبراج والكواكب والنجوم(٧)، ولقد كان لدى المتصوفة تصور لترتيب الكواكب يبدأ بزحل ثم المشتري وثم المريخ ثم الشمس ثم الزهرة ثم عطارد ثم القمر، والفيض عن الذات الإلهية يمر عبر هذه المراتب نزولاً من كرة السماء الأولى ثم الكواكب الثابتة إلى زحل حتى يبلغ مرتبة القمر ومنه إلى النفس الإنسانية، في حين يرقى العشق الإلهي من النفس الإنسانية إلى مرتبة القمر صعوداً حتى يبلغ زحل ثم الكواكب الثابتة ثم كرة السماء الأولى حتى يبلغ مرتبة تدنيه من العشق للذات الإلهية.

ويظل الشاعر يعبر عن طموحه البعيد، فيستعين بالطبيعة، فيجدها أضيق من أن يتسع فضاؤها له، وعلى الرغم من تعثره في دروبها فإن مواضع طموحه البعيدة لا تصلها الأنسر، يقول في قصيدة عنوانها " عناد" (١٩٥٨) (الديوان ص ١٨٤):

هذي الربى كم ضاق في فضاؤها — مالي على جنباتها العثر
شبَّ الحصى فيها ودون زحامه — درب يغيب وآخر يتكسَّر
وملاعبي ومَجَرُّ أذيالي بها — بعدت، فما ترقى إليها الأنسر

فالطبيعة هي ميدان الشاعر، ومشاعره وطموحاته وتطلعاته متحدة بها، وهي متجلية من خلال آفاقها وجبالها الشم، وتبقى الطبيعة عنده مجالاً خصباً للتوحد معها، والتعبير من خلالها عن طموحاته، وعن عزته وإبائه. ويؤكد ذلك قصيدة له عنوانها " نسر " (١٩٣٨) يقدم فيها الشاعر لوحة لنسر ألفى نفسه على السفح وقد شاخ وهرم بعيداً عن القمم التي ألفها وبغاث الطير تدفعه، فأبى الهوان، فاستجمع قواه وحلق إلى شاهق ثم هوى على القمة منتحراً، وفيها يقول(الديوان ١٥٨) :

أصبح السفحُ ملعباً للنسور ... فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحةً فابعثيها ... في سماع الدنى فحيح سعير
واطرحي الكبرياء شلواً مدمّى ... تحت أقدام دهرك السكير!!
لملمي يا ذرى الجبال بقايا ... النسر وارمي بها صدور العصور
إنه لم يعد يكحّل جفن النجم ... تيهاً بريشه المنثور
هجر الوكر ذاهلاً وعلى عينيه ... شيء من الوداع الأخير
تاركاً خلفه مواكبَ سحب ... تتهاوى من أفقها المسحور
كم أكبّت عليه وهي تُندّي ... فوقه قبلةَ الضحى المخمورِ

هبط السفحَ طاوياً من جناحيه ... على كل مطمع مقبور
فتبارت عصائبُ الطير مابين ... شرود من الأذى ونفور
لاتطيري جوّابةَ السفح فالنسر ... إذا ما خبرته لم تطيري
نسل الوهنُ مخلبيه وأدمتْ ... منكبيه عواصفُ المقدور
والوقارُ الذي يشيع عليه ... فضلة الإرث من سحيق الدهور
وقف النسر جائعاً يتلوّى ... فوق شلو على الرمال نثير
وعجاف البغاث تدفعه ... بالمخلب الغض والجناح القصير
فسرت فيه رعشةٌ من جنون ... الكبر واهتز هزّةَ المقرور
ومضى ساحباً على الأفق الأغبر ... انقاض هيكل منخور
وإذا ما أتى الغياهبَ واجتاز ... مدى الظن من ضمير الأثير
جلجلتْ منه زعقة نشّت الآفاقُ ... حرّى من وهجها المستطير
وهوى جثّةً على الذروة الشماء ... في حضن وكره المهجور!
أيها النسر هل أعود كما عدتَ ... أم السفح قد أمات شعوري؟!

لقد أراد الشاعر التعبير عن فكرة العزة المهدورة والكبرياء المسفوح وتفضيل الموت على عيش غير كريم، فلم يأت بفكرة ولا حكمة، ولم يعبر تعبيراً مجرداً، إنما رسم لوحة فنية متكاملة تمثل تجربة يمكن الخلوص منها إلى تلك الفكرة. وفي اللوحة مكان هو السفح وبطل هو النسر وخصوم معاندون تمثلهم بغاث الطير وثمة حركة وانفعال في دفع بغاث الطير له، ثم تأتي حركة عنيفة هائلة، وهي تحليق النسر إلى شاهق ثم هويه منتحراً على القمة، وفي الحركة قوة جامحة وصوت مجلجل ومعان غير محدودة، وقد اختار الشاعر لذلك كله ألفاظاً متميزة وصوراً مدهشة. والقصيدة تمتاز بقوة البناء، فهي متسلسلة تسلسلاً منطقياً، قوامه أفعال متتالية، ومواقف متتابعة، العلاقة فيما بينها هي علاقة السبب والنتيجة، والفعل وردة الفعل، مع التعليل والتسويغ، وهي مواقف مؤلمة فاجعة، طبيعتها التغير من حال إلى حال مناقضة، كما تقوم القصيدة على قوة الافتتاح ودهشة الاختتام. إن السؤال المطروح في ختام القصيدة يثير سلسلة غير منتهية من الأسئلة، ما القمة التي كان الشاعر فيها؟ ثم هبط منها؟ وما السفح الذي آل إليه؟ ومن المقصود بالطير الضعاف التي أخذت تدفعه بجنحها الصغير؟ وكيف سيعود الشاعر إلى القمة؟ وهل سينتحر الشاعر مثلما انتحر النسر؟ وكيف سيكون انتحاره؟ إن بيت القصيد في قصيدة نسر لا ينهي القصيدة، ولا يقفلها، بل يجعلها مشرعة الأبواب، لينطلق منها الخيال في رحاب من الأسئلة المتوالدة إلى غير ما انتهاء.

والقصيدة مبنية على أربع حركات، في الحركة الأولى يصور الشاعر التحول الذي طرأ على السفح والنسر، وفي الحركة الثانية يصور الشاعر النسر وقد هبط السفح فخافت منه بعض الطيور على حين أخذت طيور أخرى تدفعه عن بقايا الطعام، وفي الحركة الثالثة يصور النسر وقد جمع قواه وحلّق إلى شاهق ثم هوى على القمة منتحراً، وفي الحركة الرابعة يجري الشاعر تلك المقارنة بينه وبين النسر. والقصيدة بذلك تقوم على أسلوب القص والتصوير والمقارنة، والغنائية في القصيدة واضحة، وكذلك التقرير والمباشرة والخطابة. يؤكد ذلك كثرة صيغ الطلب والتأكيد والنداء والتعجب، من نحو: اغضبي، ابعثيها، اطرحي، لملمي، ارمي، لا تطيري، ومن نحو إن للجرح صيحة، إنه لم يعد يكحل جفن النجم، ومن نحو: أيها النسر.

والقصيدة حافلة بالصور الجزئية الجديدة المدهشة، وهي صور كثيرة، وكلها مبتكرة، ولا يكاد يخلو بيت من صورتين متعاقبتين أو ثلاث صور، حتى ليمكن القول إن الشاعر لا يعبر باللغة إنما يعبر بالصورة، والصور كلها متعلقة بالعزة والكبرياء والعنفوان، وهي مستمدة من مظاهر طبيعية عظيمة، كالجبل والنجم والسحاب، وهي صور تملأ الكون. والقصيدة ذات بناء كوني واسع، عالمها فسيح، فيه الارتفاع والسموق إلى قمم الجبال وأعالي السحاب وأبراج النجوم، وفي هذه الرحاب الفساح يحلق ذلك النسر العظيم ثم يهوي على القمة منتحراً ليثير في النفس الشعور بعظمته وقوته وكبريائه، ويترك الإحساس بالفجيعة المأسوية.

وتلاحظ كثرة الصفات، وهي صفات نوعية، تضيف إلى الموصوف ما هو جديد ومتميز، وما هو مثير للخيال، ومن تلك الصفات: دهرك السكير، ريشه المنثور، الوداع الأخير، أفقها المسحور، الضحى المخمور، مطمع مقبور، المخلب الغض، الجناح القصير، الأفق الأغبر، هيكل منخور، وهجها المستطير، الذروة الشماء، وكره المهجور. إن كثرة الصفات تدل على رغبة الشاعر في التصوير، ورسم تفاصيل اللوحة، ومنحها ما يميزها، وترسيخها في نفس المتلقي، كأن الشاعر يرسم بالكلمات.

كما تكثر في القصيدة الأفعال، وهي في معظمها أفعال ماضية، ولكنها تصور حركة ماثلة، وكأنها تحدث للتو، وهي حركات هبوط وتدافع وتحليق وهوي، وفيها صخب وعنف وحدّة، تصور حركة خارجية صاخبة، هي معادل لحركة نفسية داخلية جائشة يؤكد ذلك ما يلحقها على الأغلب من أحوال.

ويلاحظ إطلاق النسر صوتاً عظيماً وهو يهوي على القمة، وفي هذا الصوت ما يثير الإحساس بالألم والشعور بالعزة، وفي هذا الصوت أيضاً ما يزيد من صخب الحركة وعنفها، وهو صوت ينشر في الآفاق صدى لاهباً، إذا الكون كله يردده، وقد اختار الشاعر لهذه الصورة ألفاظاً توحي بالحركة والصوت، فقال:

جلجلت منه زعقة نشّتِ الآفاقُ ... حرّى من وهجها المستطيرِ

إن القصيدة لا تنضح بالحزن والأسى والألم، فحسب، بل تنضح بمشاعر العزة والإباء والكبرياء ومشاعر الشموخ والرفعة والعلاء، ولذلك كان المكان في القصيدة هو القمة وما هو أدنى منها بقليل وهو السفح، ولم تنحدر قط إلى الأرض، بل سرعان ما سما النسر إلى العلاء ثم هوى منتحراً على القمة رافضاً إلا

أن يكون دائماً في القمة.

وللمرء بعد ذلك أن يسأل نفسه: ما الذي كان يعاني منه عمر أبو ريشة حتى عبر عن مثل هذا الحزن والألم والأسى وهو ما يزال في ريعان الشباب، فقد كتبها عام ١٩٣٨ وله من العمر ثمان وعشرون عاماً؟ أي قمة فقدها؟ وأي سفح هوى إليه؟ ومن هي ضعاف الطير التي دفعته بجناحها الزغيب وهو النسر الأشم؟

لا بد من القول إن نبرة الحزن هي الإيقاع السائد في شعر المرحلة التي كان يعيش فيها عمر أبو ريشة آنئذ، بل كان الحزن نفسه شكلاً من أشكال التجديد، يمكن أن يجده المرء عند جبران خليل جبران وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي، وهؤلاء هم شعراء الرومانتيكية المجددون، ولا بد أن يكون الشاعر الشاب قد قرأ لهم وتأثر بهم. كما أن نبرة الحزن كانت إيقاع العصر على المستوى السياسي، فسورية كانت تحت الاحتلال الفرنسي، ومثلها لبنان، وتحت الاحتلال الفرنسي أيضاً كانت تونس والجزائر والمغرب. لقد كان الواقع العربي لا يبعث على شيء من البهجة؛ بل كان فيه من الألم والمعاناة وفيه من الانكسار والخيبة مايجعل كل شاب واع يحس بالألم لآلام وطنه. والحزن بعد ذلك كله هو الإيقاع السائد في شعر الشاعر كله، سواء أكان شعره في المرأة أم في الوطن، وسواء أكان ذاتياً خاصاً، أم كان وجدانياً عاماً، مما يدل على أن الحزن كان جزءاً من شخصية الشاعر ومن شعره.

ويمكن أن نرد سرّ الحزن إلى نزعة الطموح لدى الشاعر، والتطلع إلى المجد، كما يمكن أن نردّه إلى نزعة مثالية، تتمسك بالقيم والأخلاق، وهاتان النزعتان لا شك ستولدان الألم، لأن طموح الشباب دائماً أكبر من كل ما هو متحقق وأعظم، ولذلك يظل الشاب دائماً في حالة من القلق. ويؤكد ذلك كله الكبرياء الذي يحمله عمر أبو ريشة، وما تمور به نفسه من عزة وأنفة وعنفوان، ولذلك يأبى أن يخضع أو يرضى أو يقبل، حتى في حرم الجمال، أو أمام المرأة.

لقد عبر الشاعر عن توحد مع الطبيعة، وهو توحد صوفي، ذو نزعة رومنتيكية، مرجعها إلى روح العصر، وإلى طبيعة الشاعر، وشخصيته النزاعة نحو المجد، المتصفة بالعزة والكبرياء، وقد جاء هذا التوحد بأسلوب شعري جديد في الرؤية وفي الصورة، ولا سيما بالنسبة إلى المرحلة التي ظهر فيها وهي النصف الأول من القرن العشرين.

* أكاديمي من سوريا

الحواشي والتعليقات

(١) عمر أبو ريشة، ولد عام ١٩١٠ في عكا بفلسطين، حيث نشأ في بيت جدّه لأمه، إبراهيم بن علي نور الدين اليشرطي، وكان شيخ الطريقة الشاذلية بعكا، ومنه تلقى الطريقة. ولكن والده شافع سجله من مواليد عام ١٩٠٨ في مدينة منبج وكان موظفاً فيها برتبة قائم مقام. أتم دراسة المرحلة الابتدائية في حلب، التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٤، ثم غادرها إلى مانشستر عام ١٩٢٩ ليتابع دراسته في الكيمياء العضوية، ولكنه انصرف إلى الشعر، رجع إلى حلب صيف عام ١٩٣٢ ليشارك في الكفاح الوطني ضد المستعمر الفرنسي. عمل منذ عام ١٩٤٠ مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٧٠ سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل والأرجنتين والتشيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة، أمضى بقية حياته متنقلاً بين لبنان وسورية والسعودية إلى أن وافاه الأجل في ١٤/٧/١٩٩٠. وقد أصدر أبو ريشة الأعمال الشعرية التالية:

. شعر، مجموعة شعرية، حلب ١٩٣٦.

. من عمر أبو ريشة شعر، دار مجلة الأديب، بيروت، ١٩٤٧.

. مختارات، بيروت، ١٩٥٩.

. غنيت في مأتمي، دار العودة، بيروت، حوالي ١٩٧٠.

. ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ويقع في ٦٣٩ صفحة من القطع الصغير، وأشير إلى أنه الجزء الأول، ثم طبع ثانية عام ١٩٨٨.

. أمرك يا رب، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، المملكة العربية السعودية، عام ١٣٩٨هـ حوالي عام ١٩٧٥م.

(٢) تخفيفاً للحواشي سيتم ذكر رقم الصفحة إزاء كل شاهد مع ذكر كلمة الديوان، والمقصود به ديوانه المطبوع في دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.

(٣) اليافي، د. عبد الكريم، الشموع والقناديل في الشعر العربي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥، ص ٢٥.

(٤) مجلة الضاد، حلب، العددان ١٠،٩ أيلول وتشرين الأول ١٩٩١، ص ٩٢ وص ١٠٦.

(٥) أبو ريشة، أمرك يارب، دار الأصفهاني، جدة، ١٣٩٨هـ، ص ٦٢،٦١.

(٦) أبو ريشة، زليخة، "عمر أبو ريشة، شهادة"، مجلة المجلة الثقافية، الأردن، العدد ٢٣ كانون الأول ١٩٩٠ ص ١١٠.

(٧) ابن العربي، محيي الدين، رسائل ابن عربي، تقديم: محمود محمد الغراب، وضبط: محمد شهاب الدين العربي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٧١، ٢٣٥، ولا سيما ص ٢٠٥، ٢٠٦.



مساحة للتأمل

إجابات محتملة

نادر رنتيسي *

تحتاج قراءة مسألة ما يمكن أن يطلق عليه تأخر النمو لجيل الألفية الجديدة، إلى اجتهادات لا تحتمل اليقين، ولا تؤدي، بالمحصلة، إلا لتشخيص تبرز ملامحه، وتفسر أعراضه، دون أن يكون بالإمكان تقديم دليل نظري واحد على أن ثمة حالة يباس تمتص الاخضرار بأعواده الطرية!

في الساحة الأردنية تحديدا شهد عقد التسعينات فورة في أعداد الشعراء والقصاصين والروائيين الشباب، وعدد جيد منهم أصبح من الأسماء المهمة التي تشكل ملامح الوجه الإبداعي في الأردن.

ومنذ بداية العقد الأول من الألفية الجديدة بدأ الترقب في انتظار الأسماء التي ستصل جيلين، وظهرت بعض المقالات السريعة التي نوهت إلى تجارب متفرقة في الشعر والقصة تحديدا ، إلا أن ذلك لم يكن أكثر من ربتة على كتف تلميذ نجيب!

ومثل قلق زوجة تأخر حملها، بدأت الهواجس تتشكل على هيئة أحاديث جانبية؛ تطورت مع تأخر ولادة جماعية لجيل يأتي دفعة واحدة، ويصدح مثل كورال منضبط بأحرف الهجاء، ونماذج مختارة من درس المحفوظات!

أخذت تلك الهواجس شكل مقالات سريعة، وأخرى مطولة ذهب بعضها إلى تأكيد تراجع قيمة الإبداع لدى الجيل الجديد، بالنظر إلى التطور التكنولوجي الذي شغل إبهاره اهتمامات الشباب لملاحقة تقدمه المتسارع.

ولم يتم بالطبع إغفال الثورة الإعلامية المتنامية التي كرست نماذج مختلفة للنجم أبعد من صورة الشاعر الذي يهمل قص شعره، ويطلق ذقنا عشوائية، رمادية بأثر دخان سيجارة لا تنطفئ!

بدت صورة النجم مختزلة، لدى العديد من الشباب، بحسب بعض تلك القراءات، بمطربين وسيمين بأشكال متعددة، لا تعتمد خطا واحدا للموضة، وتراعي تنوع الأذواق لدى المتلقي.. الذي تنسحب عليه الصورة!!

وثمة قراءات اتكأت على أحكام معروفة بتراجع دور الأدب، والقراءة بالمجمل ما يشيع حالة من الإحباط لدى من يمتلك شيئا من الموهبة يعرف، سلفا، أن من سيطلع عليها لن يتجاوز ما يمكن أن يصل إليهم ويصافحهم باليد: فردا، فردا!

ولا تستثنى الأحوال السياسية في تردّيها وتأزمها؛ فظلالها ثقيلة على تقدم القيمة الإبداعية، وتدفع به نحو سياقات معبدة عبر أكثر من خمسين عاما بقصائد تزيد وعيدا وويلا لا يصيب إلا قرّاء يُلدغون من الجحر الواحد مرّتين أو أكثر!

تمتلك تلك القراءت أشياء من الدقة والصواب. لكن يبقى هامش يعيد القراءة إلى المنتصف؛ فالمتابعون ترقبوا مرور» الجيل» إلى الساحة الأدبية مثل طابور عسكري، دفعة واحدة، ولم يتوقفوا كثيرا عند الحالات التي اجترحت طريقها، ولم يتوقعوا مسارها، وقد تمر سنوات، وتتراكم تجاربها قبل أن يتم اكتشافها..

وفي جانب آخر فقد ترافق بزوغ نجم هذا الجيل أو ذاك بـ «ثورة» على صعيد الشكل أو المضامين، كما في ظهور الشعر الحر منتصف القرن الماضي، أو تنامي قصيدة النثر في عقوده الأخيرة. وفيما بدا أن تلك السنوات قد شهدت تقدما مطردا على صعيد الشكل، فإن ولادات جديدة تحتاج إلى مقدمات زمنية..

وما بين الاجتهادات المقنعة والأجوبة المحتملة ثمة حيل يبتكرها مبدعون جدد في سبيل اختراق القراء، واستدراجهم إلى كتابات تفتعل حالات ملتبسة في الأقانيم الثلاث المغلقة، املا بذيوع سريع.

ولا يمكن، بالطبع، الحجر على المبدع، واختيار المضامين الكتابية وفق أجندة سهرة قناة فضائية محافظة، لكن التورط في الافتعال يدفع الكتابة، بفكرتها وأدواتها، إلى سحب دخانية لا تملك نارا تقدر على تأجيجها.

ويبقى الهاجس الأكثر قلقا في تنامي برامج مسابقات إبداعية تلفزيونية، قريبة من طراز تلك المعروفة بصياغة مشاريع مغنين للاستعمال السريع والمحدود؛ ولعل أكثر ما يبعث الحزن أنها تكرس الدوافع الإقليمية لتلميع نجوم عابرين في واجهات عابرة!!

* كاتب وصحافي أردني

Nader_rantisi@yahoo.com



«كزهر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش: أبعد من الحاضر أقرب إلى الحياة

يسرى فراوس

أتصفح مجموعة محمود درويش «كزهر اللوز أو أبعد» وأمضي، فإذا بي أقلب موج البحر وأرخي قدمي على حافة المحيط العشقي. زيت لوز يقطر من زهرة تتلاقفها أمواج قلب رجل صار أكبر بقليل من الجرح فعشق الحياة أكثر.

هكذا بدا لي محمود درويش وأنا أتأمل صورته على الكتاب. في عينيه شعاع من امتلك إكسير الحياة. يوجه نظره نحونا ليرى فينا ما يريد وربما ما لسنا نرى. على ظهر الكتاب بعض من الرجفات الشعرية المقتطفة من قصيدة «في البيت أجلس». وهي إحدى النصوص الأربع والثلاثين الموجودة بالكتاب والتي قسمها صاحبها إلى نصوص الأنت ونصوص الهو ونصوص الأنا ونصوص الهي ونصوص المنافي: أربعة منافي لابن الوطن /التفاحة الآثمة: فلسطين.

توزّعت النصوص على مائة وسبع وتسعين صفحة قدّمتها دار رياض الريس بشكل أنيق. كتاب مجزّأ إلى قصائد كأنها جغرافيا الروح أو هي تعويذات ضد الاضمحلال في الزمان والمكان، تجَوّل قلبك في أرجاء النصوص فتتعثر في شرايين الضمائر تحيا من رماد الفناء في جغرافيا المنافي: منفى العاشق يبحث في خراب الأخبار عن جريدة تؤلف كلاما جميلا عن العشق، منفى الفلسطيني يبحث عن مخيم للقصيدة، منفى الشاعر يبحث عن الكيمياء اللغوية الجديدة بغربته، منفى الرجل الأسطوري الذّي لا يزال مشدودا إلى الحياة بزهرة نرجس أو ربما زهرة لوز أو ربما أبعد.

هذه هي رحلة التجوال عشقا ورقصا في جغرافيات الأنا الدرويشية يشكَلها مثل دُمى الغيم من هواء وماء.

١ / أنت: ديباجة الحاضر الغائب

يلقّنك درسا في تخصيب أورانيوم الحلم، يخاطبك، يداعبك، يفاجئك، يخاصمك ويضحك منك فتسأل في دفق المزاجات هل هو صديقك القديم والآن حنَّ إليك فجاءك بالرّسائل يُصالحك ؟ أم هو الجالس أمامك على ذات الطاولة في مقهى المجاز يعلّمك أن اللّغة ابنة الحكمة، وللحظة يتجاهلك كما أنّه لم يَرَكَ مُطلقا. . . هكذا جاءت نصوص الكتاب الأولى، تعاليم سماويّة لفكّ شفرة الحضور على الأرض.

نصّ أوّل لطيف الهمس: «فكّر بغيرك»، وتبدأ التّفاصيل، هذا الشاعر يدعوك لأن تكون حاضرا بحضور الآخرين، إنّه يدعوك لمشاعة الحلم ومشاعة الواقع. يدخل إلى التفاصيل فيبدأ بفطور الصّباح ويذكّرك بأنّه للحَمَام الحق في القوت، كما الأنبياء، هذا الشاعر لا ينسى أحدا. . . لا ينسى شيئا.

حقود، وكريمٌ، يَخزُكَ فيذكّرك بشعب الخيام ويُهدهدُك فيطلب أن تكون شمعة في الظلام. . .

يُموقعك في نص ثان، راهنه هو المنفى «الآن في المنفى» يكشف الشاعر عن وجهك، إنّك أنت/إنّك هو في السّتين، هو الذي اكتشف في هذا الكتاب أن عُمرهُ مرَّ سريعا، فيفرح لأنّه لم يمت، ولا ينسى - شاعر الذاكرة المنذورة للنسيان - بأن يفسّر سرّ إقامته على الأرض حيّا... ذلك أن الزّحام أجّل موته!!!

فجأة يُخاتلك أو سهوا منه يكشف عن أناه فيتجلّى شفّافا ولا تخفى هواجسه في شمعته السّتين ويدعوك للاحتفال مع الأصدقاء وكسر الكأس، تخرجُ ذاته وهو يجمّع الحياة حوله، ويرجوها أن تبطئ الخطو قليلا، لكي يحيا ويحيا:

«سيري ببطء، يا حياةُ، لكي أراك بكامل النّقصان حولي. كم نسيتك في خضمّك باحثا عنّي وعنك، وكلّما أدركتُ سرّا منك قلت بقسوة: ما أجهلكْ »

ويمرّ للتوصيف، يصف رجفتك، قلبك الأخضر، الأحمر، الأبيض، المصفرّ، كأنّه أمسكك في لحظة إفلاتك، إفلاتك من كثرة التفكير والتّأمّل. . . إنّه يعرف الخيط الذي يشدّك للحياة ويوقع تلاعب الهواء بخيطك الخفيف. . . فتغني معه مستسلما لقوس قزح الفرح الذي يرمس على شفتيك كلما التقطت عدسته لحظة حميمة بينك وبينك:

«حين تعدّ النّجوم تخطئُ بعد
الثلاثة عشر، وتنعسُ كطفل
في زرقة اللّيل. . . يبيضّ قلبك»

ثم بعد ذلك الإيقاع الطبيعي، الألوان والإيقاع أيضا. . . يمشي معك على شارع فإذا رجعت حيّا، يدعوك لأن تشكرَ نفسك. . . ويمضي بك إلى تلك المنطقة الملتبسة فيك، يقدّم قرينة على أنّك أنت أنت ولا أحد سواك ولا أحد غيرك. . . يختزلك هذا الشاعر في بعدك الفردي، ذلك أنك تمشي وتصرخ فيردُّ الصّدى من هنا !؟ وتدرك حينها أناكَ. . .

تجْواله فيك ينتهي في المقهى «مقهى وأنت مع الجريدة»، وحدك جالس وهو قبالتك يراقب حركاتك، يمسك أنفاسك، يُقطّعُها مع كمنجة تعزف داخلك ويجعلك في النّص مقيما وعن النّص خارجا، تماما مثله، حاضر غائب والنّص عليك شاهد. . .

شاهد على حرّيتك، على ذكرياتك، على خيانتهم لك، على قميصك وحذائك، على صفناتك. . . لكي يصل بك إلى سرّ الحريّة، فأنت هو، الفلسطيني الذي يحمل روحه بين كفيه، هربًا بها من يدهم هابليّة التّاريخ (نسبة إلى أوّل المجرمين المتجذّر فيهم أبدا) ويهنّؤك، بأنّك حيٌّ، حرٌ. . . ثم يجرحك، لأنّه أعلم بواقعة الفلسطيني فيخاتلك لأنّك «أنت منسيٌّ، وحرٌ في خيالك»

٢ / هو، هويّة الإنتظار

تبدأ نصوص فصل الضمير الغائب بالجزم الدّرويشي الثّاقب: «هو لا غيره». يبدأ الشاعر بوصف بطله الأسطوري، ذلك الذي يريد أن تمتحنه الحقيقة، كي لا ينكسر، البطل المُعاند، المكابر، الباحث عن زهرة الخلود لينتهي زهرة طائشة في جبين النّهر، لأنّه مُحاصر، ويقولها «يُحَاصِرُني واقع لا أجيد قراءته».

مرّة أخرى تخرج نرجسة درويش من الحجب الغائمة ليقف بينه وبين الهو سؤالٌ مُلحٌ: عن قراءة الواقع وامكانات فهمه. كعادة درويش، النص لديه استفسار واستفزاز للرّاكد في النّهر، وكلّما طرح السؤال أربك السّاكن فينا: سؤاله ههنا يحاول أن يموقعنا في الزمان: الزمان المادي والزمان النفسي، حتّى لكأنّنا نَعُبُ أيّامنا على الحبلين: الماضي والمستقبل.

وهذا النّص حوارية بين الماضي والمستقبل في مثل هذه النّصوص ويشعرك درويش أنه استأنس بنفسه حتّى ضجر منها وقرّر أن يرهقها ويقلقها بالسّؤال. ينتهي النّص بنداء المستحيل.

مرّة أخرى، يضرب شاعر المستحيل موعدا مع الانتظار، انتظار اللاأحد وربما اللاشيء، لكن اللّعبة في نص لا لم ينتظر أحدا، لعبة مكان. إنّه نص أو عدسة كاميرا تحترف نقل الألوان والكؤوس والظلال والحركات، لتخرج الحكمة من التفاصيل، حكمة مُرّة يقولها درويش وهو يعدّد جزئيات ملامح عالمنا فيخلع معاطفنا ويجعلنا نتحسس صقيع أيامنا لأننا نعيش عالما لم يغادر أمسه «عالم يطفو على القتلى كعادته».

هكذا بكل بساطة يقرّرها درويش في سطرين فتموج الدنيا، حمراء، من حولنا ويملؤنا التّصحّر إلى أبديّته ثقيلا، ويداهم الخريف الفضاء. عندما يدرك شاعر برهافة وحساسية درويش وقع الخريف على القلب الأخضر يستحي الهو من السّؤال «ماذا تريد ؟».

بعد الانتظار المقنع بعدم الانتظار، يبتهج النّص، يصير له لون احتفالي. طبعا، انه ابن تلك الأرض التي جعلت الكوكب برتقاليا كبرتقالة، انه ابن فلسطين والبرتقالة «. . . خائفة من فم جائع» كأن درويش يتجاهل أن البرتقالة في أحشاء الوحش.

لكنها أرض الشعراء، أرض الأعراس اللّغوية بامتياز، أرض زفاف الحروف، أرض الشوق يقوم مقام الاستطراد في النّص من برتقالة خائفة إلى الرّغبة في الاحتفال. اللّغة تقودها النّزوة، وهذا الشاعر تتلاقفه الشّهوات:

«قيل: قويٌ هو الحب كالموت.
قلتُ: ولكن شهوتنا للحياة،
ولو خذلتنا البراهين، أقوى من
الحب والموت
فلننه طقس جنازتنا كي نشارك
جيراننا في الغناء.»

يشرح الشاعر حكمته فألاحظ في صمت: كم كبر محمود درويش. لقد كبر عن البكاء، وعلى تعليق الحياة على حبل مقطوع يتدلّى من السّماء، ليرتسم عاريا/عاليا في «فراغ فسيح. . . »

نص «فراغ فسيح» هو لعبة السين (فسيح . نحاس . كسل . يابس . سياحة . سجناء . نساء. . .) لهذا النّص أجراس فأسطره قصيرة مما يجعل له موسيقى الحياة المتسارعة النسق «كالحكايا الكبيرة». هذا النص يذكرنا بـ «مطار أثينا» في مجموعة «ورد أقل» فهو نص قائم على الحركة ولكن الحركة الهادئة، علاماتها كسل وإهمال، ووجه مجعّد وصيف متثائب. . .

بالموسيقى فقط ندرك أن درويش يدق طبولا ويجعل سيوفا تُقرقع وجيادا تصهل وذئابا تعوي وتنتهي الأصوات في اللّون «كل الجهات رماديّة»، كل الموسيقى باهتة. . . ومرّة أخرى نعود للانتظار.

٣ / الأنا، حداثة المعنى واللغة. . .

لا يمكنه أن يختفي أكثر . فبه نعرف الطريق إلينا . وبه نعرف سبيل الماء. إنّه الأنا، لا شاهد علينا إلا هو، ولا نبيّ لنا إلاّ هو، ولكن تراه من يكون ؟ وهل هو بيننا أم هو وصية الخريف للشتاء أو وصية الشتاء للربيع تأتي همسهة مع أشعاره؟ هل هو حي أم طوته الفجائع وغادرنا إلى حين شعر؟ ذاك هو السؤال.





في هذا الجزء من فصول الضمائر ينفذ الشعر إلى حقيقته فهو شعر الرؤيا، شعر اللغة المبتكرة، شعر التفاصيل الصغيرة، شعر الأنوثة المتدفقة غناء. تنفتح النصوص على السؤال الأصيل: ما الحياة وما الموت؟

تستوي الأضداد في أرض اختطاف الدهشة من الأفواه. لا معنى هنا للسؤال عن أسباب الموت «فإن أسباب الوفاة كثيرة ومن بينها وجع الحياة»، لا معنى للسؤال عن الميت «و لم أجد سببا لأسأل من هو الشخص الغريب وما اسمه؟ لا برق يلمع في اسمه» كأن الحياة عند شاعرنا هي حياة كل فلسطيني، فهي يمكن أن تتقاطع في كل لحظة مع الموت والفناء. والشاعر الفلسطيني يلوّن هذه الحقيقة المرة بالفرح فالذين يسقطون في فلسطين يسقطون في الفرح. في مثل هذا الخريف تقاطع موكب عرس لنا مع إحدى الجنازات، فاحتفل الحيّ بالميت والميت بالحي يقول الشاعر الذي يشفي غليلنا من أسئلتنا المزمنة أبدا:

«ها هي الكلمات ترفرف في جسدي نحلةً
نحلةً ... لو كتبتُ على الأزرق الأزرقَ
اخضرّت الأغنيات وعادت إليّ الحياةُ»

يؤلّف الشاعر في هذه الأسطر بين حركة الرفرفة وهي حركة تحيل على الطيران وبين فعل الكتابة الذي يحيل

عند درويش على الحياة، وتأخذ هذه الأخيرة بعدها الحيّ النابض بتقصّي كثافة حضور الألوان في النص، فكل الحركات ملونة بين الزرقة اللامتناهية والتي تدعو للسفر والترحال مرة أخرى ودائما والاخضرار الذي يدل، كما في الأساطير القديمة، على الخصوبة والحياة. وهنا تتنازع الشاعر رغبتان متلازمتان وهما الترحال والكتابة كي يحقق إقامته الأمثل على أرض خضراء. هو ذات النَّفس الدرويشي حين يجزم «خضراء أرض قصيدي خضراء عالية».

وجود هذا الشاعر هو وجود لغوي، لا ريب، وهو هنا أيضا شاعر حداثي بمعنى أنه يلجأ للقصيدة ويحتمي بها، ليبيد ذعره من الفناء المحيط به، يبحث عن كنه الموجودات، يحاورها، يفتن بها وينفخ فيها من روحه إذ يجد لها لغة أكثر صدقا في التعبير عنها:

«ولوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار تسعفني،
ولا القاموس يسعفني. .
سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة /
والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه،
كمذكر يملي على الأنثى مشاعرها/
فكيف يشعّ زهر اللوز في لغتي أنا
وأنا الصّدى؟»

يصير بذلك الشاعر صميم الوجود. إنه صدى الكائنات. إنه التعبيرة اللغوية الأجمل عن المحسوس والموجود. تعبيرة مضمّخة بالعاطفة لذلك يخرج شعر درويش عن طور التوصيف للمشهد. إنه تشكيل لغوي يريد أن ينقذ اللغة من الاهتراء كي ينقذ الكون من تسطيحه وتشييئه.

شعر حداثي لأنه أيضا شعر تفاصيل. يخرج درويش في عديد نصوص الأنا من التهويم في مدار التجريد ليدخلنا بكل لطف إلى أركانه القصية. . . إلى بيته حيث:

«صحف مبعثرة، وورد المزهرية لا يذكرني بمن قطفته لي. فاليوم عطلتنا عن الذكرى،
وعطلة كل شيء. إنه يوم الأحد.»

تبدو كل التفاصيل ساذجة وبسيطة كأيام العطل. فجأة تأتي عبقرية درويش لتنقذ آحادنا من رتابتها، ويستنجد الشاعر بالتراث الديني:

«يوم الأحد هو أول الأيام في التوراة، لكن
الزمان يغيّر العادات: إذ يرتاح
ربّ الحرب في يوم الأحد.»

هكذا يختزل الشاعر حركة التاريخ، ساخرا من السير في اتجاهين مختلفين حيث ينتهي إلى التصادم الموجود بين الديني والراهن التاريخي الذي يزيف كل شيء حتى الراحة الأسبوعية لرب الحرب.

يطفح النص هكذا بالجدل العميق بين الأنا والأنا المستترة، بين الميت والحي، بين التاريخي والميتافيزيقي بين الأنثوي والذكوري.. وتمضي القصيدة بصاحبها في اتجاه الضمير المؤنث الغائب: الهي.

٤/ الهي، وتنمو الصور عضويا كما الجسد

عاشق ولا شكّ. وكل عاشق تغني له العصافير والآلهات والساكنات والموجودات. . عاشق هو وقصيدة قال لها ليتني كنت أصغر تكشف سرّه. في هذه الحوارية يحاول الذكر أن يُمنطق الشعور فتفاجئه أنثاه «لا نصيحة في الحب» كأنه متشكك لكنها دائما تشدّه إلى صحتها الاستثنائية، إنها الثبات على أرض العاطفة المائجة بالظنون، هي تعلم ما هو الحب وما ليس منه إذ تقول في نص هي /هو «ليس حبا ما تقول».

هو، الطفل دائما ولا زال يتمرغ في رضاب الأنثى: الأم، القصيدة، البلاد، الحبيبة، الطبيعة. وككل الأطفال الطيبين عندما تحضر المرأة في الشعر تصير الطبيعة مدار تشكيل الصورة:

«وأنت معي يعرق الصمت، يغرورق الصحو بالغيم،
و الماء يبكي ويبكي الهواء، على نفسه كلما اتحد الجسدان»

في هذه الأسطر، تنمو الصورة عضويا فلا مكان للثبات وإنما هي حركة المحسوسات في تواز مع حركة الشعور. تمضي مكونات الوجود في اتجاه مشاركة الشاعر أحاسيسه أو التقاطع معها وكأن درويش هو أول الرومنطيقيين وآخرهم. ها هنا، أنتبه للحظة إلى صرخة ماكسيم جوركي «أعظم الفنانين تلتقي فيهم الواقعية والرومنطيقية معا». ودرويش هنا ينشط ندى الذاكرة الشعرية العربية فكأنه رجع لبعض كلمات إيليا أبو ماضي في قصيدة «المساء»:

«السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد»

تقوم الحركة في البداية على إخراج الساكن من محيطه فيعرق الصمت. هذه الصورة لا أرض لها، فهي تبني على إرباك المتلقي ومداهمته بالخروج بالمدلولات من مجال تنفسها الطبيعي، هكذا وبكل السلاسة اللغوية المتاحة لهذا الشاعر، يصير للصمت فعل حسيٌّ غير منتظر فينزهه عن البهتان والشلل. ويحشد الشاعر بعدها كل مكونات الوجود فيغمره الخصب مع الغيم وبكاء الماء والهواء، حينها نسأل لم الطقس الحزين ولم البكاء؟ وتأتي الإجابة غارقة في الفرح ذلك أن كل عناصر الكون معزولة ووحيدة في حين يتوحد الجسدان عشقا وشبقا.

تتلاحق الصور في جمل قصيرة لها رقص الأنفاس لحظة انصهار الأجساد وتخلق موسيقى هي أشبه بنبض القلب فيكون للكلمات إيقاع ساخن ينقّل الأعضاء بين الأحواض اللغوية الأرحب. وتتواتر الأفعال: يعرق، يبكي، يغرورق وجميعها مفردات تحيل على حقل الماء. هكذا يكون للعشق فعل عناق عشتار لتموز في الأسطورة السومرية فكلما التقى جسدان فاضت المحيطات وغمر الكون ربيع العمر.

ينتهي فصل الضمائر بغربة في المكان وفي الزمان، غربة الضمائر عن الموت والحياة الجاثمين على الصدور ثقيلين كأيام الآحاد. ينتهي الفصل بالسؤال عن الغريب والغريب مقيم في خراب الزمن الملتبس، زمن التأرجح بين الهويات الهائمة توقا إلى معرفة الذات.

٥ / فصل المنافي:

وقوفا على جسر التشظيّ بين الخيالي والواقعي:

«أنا اثنان في واحد
أم أنا
واحد يتشظى إلى اثنين
يا جسر يا جسر أي الشتيتين منا أنا؟»

صعب جدا أن أكتب عن هذا الفصل مباشرة بعد قراءته. يجب أن أعيد قراءته مرّة، مرتين، ثلاث مرات، يجب أن يختمر في الذهن، أن تتعتّق صوره. هذا الفصل يزلزل الأرض تحت قدميّ، ينقّلني حيث شاء من جهات القلب ويسمّرني على الخطوط الاستوائية للتاريخ لأتبعثر في المكان والزمان.

في هذا الفصل جمّع درويش الضمائر الحيّة والميتة ووقف بها على تبعثرها بين الثنائيات. الزمان والمكان، الحياة والموت، الذاكرة والنسيان، الأنثى والذكر، الأنا والهو، الداخل والخارج، الواقعي والخيالي...

لغويا كل شيء يدلّ على التّشظي فكل اسم في القصيدة ورد مثنى: يدين/ ركبتين/عينين لوزيتين/عشرين عاما- عشرين مترا/ طائران صغيران/حائطان قديمان من دون سقف /كحرفين من لغة شوهتها الرمال... وكذلك الأفعال تصرف في المثنى: جالسين على صخرتين سماويتين/اسمان يلتقيان ويفترقان... ولكل شيء وجهان، كالخطو مشرّدا على ضفتين. زوجان من كل وجع على سفينة القصيدة. لكن الثنائيات يمكن أن توحد، يمكن أن تتقاطع، يمكن أن تتشرذم وأن تتعدّد: تلك هي الرؤيا الدروشية: وجود بأسره يلتقي ويفترق. إنّها لعبة الزمن تصنع هوية الوجود. الزمن: خالق الثنائيات وموحّدُ الوجع في الوجع:

-ينفتح المنفى الأول على الزمان « نهار الثلاثاء»، يبسط الشاعر كفيه فيكون الجو صافيا والسقف كستائي الدثار والسماء مشغولة بتدوين خواطرها على دفتر الغيم... كل شيء يوحي بالهدوء والسكينة اللذين يلفان طقس القصيدة في يوم الثلاثاء. لكن أي ثلاثاء هو؟ ليست القصيدة مطالبة بالتموقع في الأشهر والسنة، لكن درويش يحدد كي يبقى اليوم عائما ولا ندركه إلا بما سيأتي من الإشارات.

الفعل الوحيد الذي يدل على الحياة هو فعل المشي وهو ما يلقي بنا في حضن الاتجاهات ويُحيل بذلك على السؤال الدرامي:

هل أستطيع الرجوع إلى أي شيء؟
امامي يجرّ ورائي ويسرع...
لا وقت في ساعتي لأخط سطورا...

كل الأفعال هي دلائل على الحركة والحركة دليل على الحياة والحياة صيرورة الوقت. تلك هي الحقيقة التي تتكشف عليها القصيدة عمّا بعض الصفحات حين يقول الشاعر:

«أمشي خفيفا فأكبر عشرَ دقائق
عشرين، ستين..أمشي فتنقص فيَّ الحياة كسعال خفيف».

هنا تبدأ العنكبوت في حياكة شبكة العلاقات. يمشي الشاعر فهو يتقدم في الخطو، لكن في السن أيضا وتتراجع الحياة إلى الخلف. يقف الشاعر فهو إذا يتموضع بين الحياة والوقت. هكذا يصير للزمن بعده النفسي، فيتفرّع من ثمة إلى الوقت بما هو «مقدار من الدهر معروف» (لسان العرب)، والزمن بما هو تراكمات الوقت. ومن ثمة، تتشرذم الوحدة الظاهرة للثلاثاء ليصير ثلاثاءَ الميقات الخالي من الإيحاءات النفسية وثلاثاءَ الزمن الملتبس بتحولات الذاكرة والعاطفة والحياة.

يدخل علينا بعد آخر للثلاثاء. فككل الأيام، هذا الثلاثاء له أمس وله غد. لكن هذه الثنائية تتسلل إلى القصيدة على نحو استفهاميّ ههنا يلتقي زمنان ويفترقان، فمن أنت في حضرة الآن؟

لم تفنا كل تلك الإشارات الزمنية (الفجر، الليل، الغروب...) بالغرض فجميعها مغلقة على ذات الشاعر كالصدفة (في الهزيع الأخير من العمر)، كل ما هو واضح هو أن الآن يتوسّط الأمس والغد: لكن السؤال المتكرر هو سؤال الغد، ودرويش يجيب عنه بحكمة الكبار:

«غدكَ الآن/مهما حييت فلن تبلغ الغد
لا أرض للغد»

هذه الإجابة المتشائلة هي إجابة عن الغد النفسي، ذلك الغد المنشود الذي يرجى فلا يدرك ولا يعاش. في هذا الغد دعوة للحياة المضارعة، للحياة مع النفاذ العاجل إن شئنا. هكذا ككل الحكماء يتخلص درويش من طفولته قليلا ويهلل للراهن ذلك أن الزمن علمه أن لا يصدقه فهو خالق التحولات الكبرى. الزمن والتحولات الكبرى

«إن الزمان يدجّن حتى الجبال
فتصبح أعلى وتصبح أوطأ مما عرفت.
فعل الزمان في المكان»

«إلى أين يأخذنا الفجر؟» هكذا يطرح الشاعر سؤاله فتلتبس الإجابة علينا أهو الزمن يغير المكان؟ ونخرج من المأزق بالاعتراف بالجدلية القائمة بين الإطارين. نعم سبق الزمان المكان إلى القصيدة لكنهما يسيران كفا بكف ليخلقا معا منفى يليق بالقصيدة. يُنقّل الزمان الشاعرَ في المكان ويعبر المكان بالشاعر الزمانَ: «لكن أسلوبنا في عبور الشوارع من زمن نحو آخر كان يثير التساؤلَ. ».

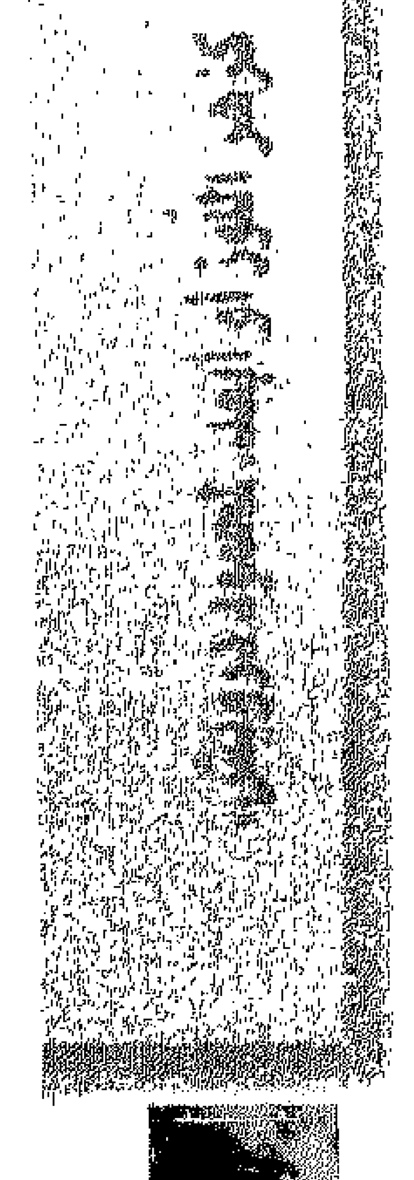
يتحدان إذا في فعل التحول وحركتهما متوازية بل ومتطابقة فأول المنفى، في ذلك الثلاثاء الصافي المحايد بدا المكان كذلك محايدا: أحدّق في اللافتات على الجانبين ولا أحفظ الكلمات. برود غريب تجاه المكان لكنه مفسّر بفعل الزمان فيه. بعد هذا الوقت من التحولات يفقد المكان ما له من دلالات نفسية. صارت هذه اللافتات غريبة عن الفلسطيني، عن ذاكرته، عن أنفه، عن عينيه، عن حذائه: «أنسى الطريق القديم إلى بيتنا. » فيما بعد يتوازى الزمن والمكان في فعل الحركة: «هو الزمن الآن جسر يطول ويقصر..فجر يطول ويمكر». المكان والزمان متشابكان إذا ومتعانقان في طريق اللوز: «المكان هو العاطفة». خرج المكان بفعل الزمان عن طور الحياد الميت فقد أدركه الشاعر بعد وقت

«كنت أحسب أن المكانَ يُعرَّفُ
بالأمهات ورائحة المريمية. لا أحد قال لي
إن هذا المكان يُسمّى بلادا
و أن وراء البلاد حدودا وأن وراء الحدود
مكانا يسمّى شتاتا ومنفى»

يتحرك المكان والزمان بذات الاتجاه: تراجع العمر وبهتان الملامح وتلاشي ذاكرة الطريق. لكن كيف تتشكّل ملامح هذا المكان؟ ههنا برزخ بين دنيا وآخرة بين منفى وأرض مجاورة.

على هذا المنفى يدلّ الجسر. الجسر هو المكان المعلّق، هو التأرجح بين ضفتين، هو المنفى ففي المنفى لا يمكنك أن تنسى البلاد وتتأقلم مع الأرض الغريبة ولا يمكنك أن تعود. الجسر هو الوقوف بين الحياة والموت. هو الزمن يغير الإنسان= من تشظي الضمائر إلى العناق= الزمن وهوية الأشياء: الاعترافات

الجسر هو أيضا المكان المرتفع والعلو الذي يسمح للمشاهد بمعاينة كل شيء على الجانبين أسفله، حينه يطرق الشاعر باب السؤال «هل يعرف المُنبىء من ضدّه؟» سؤال هو العمود الاستفهامي لكل قصيدة، هل الوقوف على الجسر والنظر إلى اتجاهين مختلفين يمكن أن تعرف الفرق بين الموت والحياة، بين المتكلّم والغائب، بين الماضي والمستقبل، بين الأمام والوراء. . .



يسمح الجسر إذن بتبيّن ملامح الأشياء، وهنا تأتي أهميته كفضاء مكاني للقصيدة، فهو بميزاته المذكورة سلفا يجعل الشاعر يحرّك كل أفكاره في اتجاهين مختلفين ويسرّح كل اتجاه على حدة لكن الجسر بما هو فضاء مُموقع في خارطة القصيدة ليس إلا مكانا رمزيا لجمع شتات الفلسطينيّين:

«قال لي: كل جسر لقاء. . .
على الجسر ادخل
في خارجي: واسلم قلبي إلى نحلة أو سنونوة».

كل جسر هو لقاء فلسطين الداخل بفلسطين الخارج تلك هي مأساة هذا الشعب. إنه يملك «وطنا حقيبة» يتنقل على جغرافيات التواطؤ مع جريمة التاريخ الأبشع. هذا الشعب لا يلملم أبناءه في الوطن بل يتقاطعون في المنافي

والملاجئ.

لم يتفق المتكلم مع مخاطبه على ماهية الجسر قال الأول «الجسر لقاء»، قال الثاني «كل جسر فصام» لا لقاء للداخل والخارج فكلاهما قد غيره الزمن فما المكان بالنهاية؟ مثل الزمان يتشردم المكان، لأن له بعده النفسي، هكذا يصرح بها درويش «المكان هو العاطفة».

توحد المكان مع العاطفة يعني أن هذا الجسر بقي معلقا لأن مشاعر الفلسطينيين معلقة، لأن أحلامهم معلقة، أيامهم معلقة لذلك كان على الشاعر أن يحلم بالمكان الذي يليق بمنفاه.

«قال لي صاحبي: لا أريد مكان لأدفن فيه، أريد مكانا لأحيا».

المنفى هو مكان يحتضن موتك السريع ويهلل به. لا حياة في المنفى. إذا «مكان لأحيا» هي كناية عن الوطن المستحيل «وطن لملمة الشتات» والعودة إلى نقطة البادية. هذه الجملة الإخبارية المبنية على النفي أولا ثم الإثبات، تلخص رؤيا درويش للمكان سواء كان المتحدث أو المخاطب، وتكرار هذه الجملة في مواطن مختلفة من القصيدة يمثل استشرافا لما سيأتي في قادم أيام هذا الشعب الباحث عن المكان المتورط في الذاكرة، المتورط في لعبة الزمن.

فعل الزمن في الإنسان: الذاكرة/ النسيان- الحب

إذا كان الزمن - والعبارة لدرويش - «يدجّن حتى الجبال» فما عساه يفعل بالكائن المتحول؟ يتسلل الزمن الماضي إلى القصيدة متأخرا، يتسلل مع فعل التذكر، والبحث عن نقاط الاختلاف بين الماضي والحاضر «هل يشبه اليوم أمس».

لا يلتقي اليوم والأمس إلا في الذاكرة، هذا الخزّان الذي نود لو نتخلص منه - لننسى - لكننا نظل نتذكر وننسى. هكذا جاءت الجملة الشعرية: «أتذكر كأني نسيت، وأنسى كما أتذكر» فعلان متساويان في الوقع على الذات الشاعرة، يحدثان تنافرا دلاليا ويجعلان للنص إيقاعا داخليا هادئا تماما مثل فعل التذكر والنسيان.

«أنسى الطريق القديم إلى بيتنا
أتذكر عاطفة تشبه المندرينة»

التّذكر والنسيان يحدثان في منطقتي الشعور واللاشعور فيكونان مفروضين على صاحبهما حينا وإراديين حينا آخر، عندما يريد الشاعر أن يتذكر، يعود إلى نفسه، إلى الحب. وكمُحْتَرفي فن السينما، بين معقفين، يصور درويش الماضي على سجيته وبتفاصيله.

(هناك، على المقعد الخشبي المقابل
بنت يفتنها الإنتظار...)
(هناك فتى يدخل الآن باب الحديقة،
يحمل خمس وعشرين زنقة
للفتاة التي انتظرته
ويحمل عني فتوة هذا النهار).

إن تذكر المشهد يحيل على تذكر حوافه بجزئياتها كاملة، ويتذكر الشاعر عاطفته، فيصورها بطباق بسيط وعميق «صغير هو القلب. قلبي / كبير هو الحبُّ... حبّي...» هكذا عندما نكون فتيّين يضيق القلب ولا يتّسع إلا لحب كبير وعندما نكون فتيّين نسأل «لماذا نحب؟». الحب عند شاعر كبير كمحمود درويش فعل مقاومة «لتقهر موتا كثيرا بموت أقل». الحب إذا هو الحياة.

لكن الزمن يغيّر ملامح الحب مع تغيير ملامح الإنسان في الهزيع الأخير من العمر نصغي إلى صوت بدون اكتراث / ويوقظنا وجع في المفاصل من نومنا... بعد مرور السنوات يبهت الإحساس بالأشياء «لا أحس بشيء، كأن الشعور رفاهية» فيتغير إذا الإحساس بالحب إذ «لا حبّ يشبه حبا ولا ليل يشبه ليلا».

إذا كان الزمان زمنان وأكثر، والمكان بين مكانين وأكثر، والإنسان اثنان وأكثر، ففيم التوحد إذا؟

الزمن والاعترافات الكبرى:

بعد هذا الزمن، بعد هذا المشي على الجسر ذهابا وإيابا تجيء الحقيقة شفافة في هذا النص، اعترافات كثيرة إلى حد أنك تشعر أن درويش يملي عليك وصيته - هنا حكمته - وزعنا على منافي الشتات جميعا، وجمعنا في عناصر قليلة للتوحد.

يجيب عنها جميعا في نص طباق.

التوحد في اللغة:

سارا طويلا سويا اثنين والتبس علينا، أيهما الشاعر «كأنك أنت / هل كان ذاك الذي كنته هو ؟ أنا أنت /أنا نحن/أنا هو». في بداية القصيدة يحتمي درويش باللغة «يا لغتي! هل أكون أنا ما تكونين؟ أم أنت - يا لغتي - ما أكون ؟» وتأتي الإجابة متأخرة.

لقد اختار الشاعر اللغة واختارته. في آخر النص يصير الفضاء الوحيد المتاح هو اللغة (نحن هنا وحدنا في القصيدة). هذا الشاعر هو ابنُ شرعي للأشعار والمجاز واللغة، وحدها توحّد الشقان فيه، اللغة هي مجال تنفس الحلم، مجال استعادة الأمس وإلحاقه بالغد، اللغة هي هويته، وأناه المرفرفة فوق تلوث الواقع.

التوحد في فكرة الهوية:

أول المنفى كان يبحث عن خصوصيته وقبل لقائه بجزئه المفلت منه كانت خصوصيته هي ما لا يدل عليه، هي التفاصيل التي تغيب عنا والمتعلقة به وحده، «محمود» خصوصيته بعض العروق الميّتة في ساقيه. بعد اللقاء على الجسر، تنمو وتتطور النظرة للهوية، يقدم الشاعر نظرة فلسفية شديدة العمق، فالهوية ليست المكتسب بالوارثة إنما «إبداع صاحبها» ولذلك يختار الانتماء إلى الضحية، تلك هويته، تدريب النفس على الانتماء إلى أرض الشهداء، أرض الحلم بحياة الحياة.

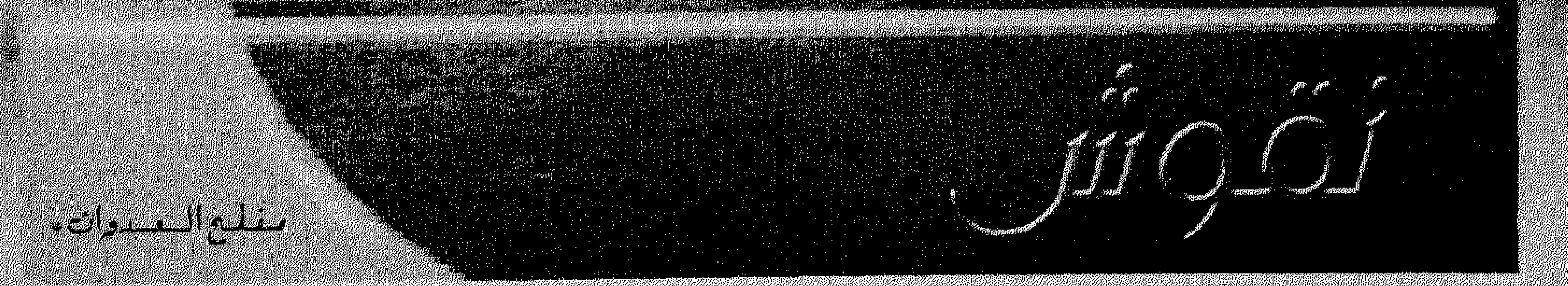
التوحد في الموت دما:

هو الواقعي يتنصل من الخيال. يتردد الموت من أول النص إلى آخره ويتخذ ألوانا مختلفة فهو مرة باهت: «لو أستطيع الحديث إلى شبح الموت خلف سياج الأضاليا لقلت: ولدنا معا توأمين» ومرة هو عنيف كحقيقته المجردة في أرض فلسطين.

« هل هذه الأرض حقا مباركة أم مُعَمّدَةٌ بدم / ودم ودم... » هذه الحقيقة الثانية بعد حقيقة المنفى في الوطن موت وفي المنفى موت لا يميز الأسماء «هذا أنا الميت والحي... » لم نجد حجرا واحدا يحمل اسم الضحية»، في آخر النص يصبح الكلام عن الدم مزايدة لغوية لذلك يتوزع لفظ الدم على البياض فيطفو الجرح الفلسطيني. لكن الشاعر العبقري يسمو عن واقعه بالوصايا التي يُحمّله إياها إدوارد سعيد: «إذا مت قبلك أوصيك بالمستحيل... » يوصيه بالاستشراف: استباق الحلم واستباق الغد: ذلك هو الخيال الحر الذي يجمع الشعراء ويجمع شتات البلاد.

بعد قراءة النص أحاول أن ألملم بعضي، أدندن كالكمان المجروح: إن لم يغن الكناريُّ يا صاحبي لك... غنّي له أنت... غنّي له...

(*) شاعرة من تونس



مفلح العدوان*

أمجد ناصر.. وحيدا كذئب الفرزدق

هذه ليست قراءة في المختارات الشعرية للصديق الشاعر أمجد ناصر، التي قدم لها، واختارها، الناقد صبحي حديدي، بل هي تلويحة محبة، ورسالة تقدير الى صديقي البدوي/ أمجد الذي استطاع أن يلظم بخبرته، وبحساسيته العالية، وبشفافيته، كل تلك الأماكن من هجير الفدين، إلى ضباب لندن، وقد كان له بين المكانين محطات لم يبخل عليها بالكتابة، فجاء منجزه الابداعي معبرا عن مسيرة حياته، وصادقا مع تلك الذات المشرئبة نحو الجديد بحثا عن إجابة أسئلة.
لكن أمجد مثلما هو مخلص للكلمة، والشعر، والحياة، هو مخلص للوطن، وللبيت الأول، ولتلك الذاكرة المرتحلة معه أنى ذهب، وهو بين الأقنومين، يواصل بحثه الدؤوب بلا كلل، بل بجهد لا ينقطع، ويستمر، ويضيف عليه، كأنه الكاهن الذي يشتعل قداسة، متوهجا بنور يسكنه، ونار تشتعل فيه، مجوسية في إخلاصها للفكرة، والكلمة، وحقيقة المعنى.

***

أول مرة أكتب لأمجد ناصر، لكنني قرأته كثيرا، وسمعته كثيرا، وتحسست ظلما أصابه، وغبنا مورس بحقه، ربما من الأصدقاء، وربما أكثر من القريبين منه في الأردن، على اعتبار أنه مقيم في الخارج، وأنه قريب من القلب، عندما يرونه، ولكن لم يلق الدراسة، ولا الاهتمام هنا، كما يجده هناك في كل مكان يكون فيه في الخارج.

***

حسن أنه سيتم تفريغه من قبل وزارة الثقافة هذا العام، وسيصار الى طباعة أعماله الكاملة، وهذا أقل ما يمكن تقديمه للشاعر أمجد ناصر الذي قضى سنواته الماضية سفيرا أردنيا للثقافة، والأدب، والشعر في كل مكان يوجد فيه، وقد كان نعم السفير، والرائد الذي لا يكذب أهله.
ولكن من المفترض أن لا يبقى أمجد «وحيدا كذئب الفرزدق» هناك، لأن مكانه الذي يستحقه هنا، وتكريمه، وهو بيننا، يكون أجدى، وأعمق دلالة، ويجب أن تتعدى محبتنا له مرحلة الابتسامة، والتهليل الشفوي، «وبوس اللحى»، فهو، ومن معه، وهناك أسماء أخرى في البال، وحدهم القادرون على أن يبذروا من طيب تجربتهم، ليفيدوا الثقافة والأدب في الأردن، وداخله، مشكلين حالة جديدة، وغرسا مبدعا، ليتم بهم /ومن خلالهم تجاوز السطحية، والمشاريع الآنية، من أجل الحفر عمقا في الثقافة الوطنية، والانطلاق بثقة، وبجدية، وخطى راسخة نحو فضاءات عربية، وآفاق عالمية، يمكن أن يفيدوا فيها بخبرتهم، وبمعارفهم، وبحضورهم، وموضوعيتهم، وإبداعهم، وبذا نعيد الأمور إلى نصابها، ويكون المبدع الحقيقي هو في المكان الأنسب، وتلك تذكرة نبقى نعيدها، ونأمل بتحققها، ولو بعد طول غياب.

***

تلك المختارات بين يدي، ما زالت ساخنة كأنها خارجة من التنور، أقرأها كأنني أتصفح تلك القصائد أول مرة، وهي سيرة أدبية فعلية لتاريخ أمجد الابداعي، أو ما تيسر منها، على الأقل مقاطع مجتزأة من ثمانية مجاميع شعرية («مديح لمقهى آخر»، «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، «رعاة العزلة»، «وصول الغرباء»، «سرّ من رآك»، «مرتقى الأنفاس»، «كلما رأى علامة»، «حياة كسرد متصل»)، وهنا لا بد من الإشارة إلى الدقة المهنية، والحرص العالي، عند صبحي حديدي، من خلال حرصه على اختيار القصائد التي تعبر بدقة عن كل مرحلة من مراحل تجربة أمجد ناصر منذ البدايات وحتى كتاباته الأخيرة.

***

مرة أخرى.. آن لهذا الطائر أن يعود إلى وطنه، وهذا هو الصحيح، ليعتدل الميزان، ويصبح الأردن عنوانا دائما له، وليس مكانا يأتي إليه كل إجازة، أو كلما حنت عليه جهة ما بدعوة ليكون ضيفا على بلده..
آن لأمجد ناصر أن يعود الى الأردن بعد ثمانية دواوين شعر، وعمر من الغياب.

---

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

قراءة في كتاب «الأدب موضوعا للدراسات الثقافية» للناقد المغربي إدريس الخضراوي



د. العربي الرامي *

شهد الحقل النقدي العربي خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الحالي تحولات لافتة، تجلت في انفتاحه على تيارات ومرجعيات نقدية مغايرة، فبعيدا عن شعارات علمنة الظاهرة الأدبية التي رفعتها الشكلانية الروسية ثم البنيوية، حيث أهملت الذات المبدعة والسياق والمتلقي، في محاولة يائسة لعزل النص الأدبي عن محيطه، وسجنه داخل مقولات لغوية ومظاهر نصية صرفة، ستتبلور مدارس واتجاهات نقدية أعادت الاعتبار للذات والمتلقي وللسياقات المتعددة التي تؤطر إنتاج الأدب، ولما يضمره من أنساق، قد لا يكون لها غايات أدبية فقط، بقدر ما تروم تكريس قيم وأفكار وإيديولوجيات ونماذج ثقافية محددة، وهو ما أضاف للناقد مهام جديدة تتمثل في ضرورة تعرية هذه المضمرات النسقية وما تنطوي عليه من حيل وترويضات ونزوعات هيمنية



وفي هذا السياق تدرج مناهج من قبيل التاريخانية الجديدة وما بعد الكولونيالية والنقد النسوي ونظريات التلقي والنقد الأسطوري والدراسات الثقافية.

ضمن هذا الأفق تتأطر الدراسة الموسومة بـ«الأدب موضوعا للدراسات الثقافية» للباحث المغربي إدريس الخضراوي، التي تروم الاقتراب من طبيعة العلاقة المركبة بين النقد والأدب الذي يشتغل عليه وكذلك المجتمع الذي يستوحي منه المتخيلات والأنساق(١)، من زاوية الدراسات الثقافية عموما والنقد الثقافي على وجه خاص، وذلك من خلال مقاربة نقدية واعية ومتفحصة وعميقة للعديد من المتون النقدية العربية التي جعلت من النقد الثقافي خلفيتها الأساسية، بما يؤشر عليه ذلك من توسيع لدائرة التحليل والاهتمام بالأنساق والممارسات الأدبية بتجلياتها المختلفة، والتي نهضت مستشعرة قصور التصورات التقليدية للأدب، التي جعلت منه حجر الزاوية، في كل عملية تحليلية، دون أن تنظر إليه باعتباره جزءا من كل أكبر وأوسع وأشمل، وهو ما تطلع به الدراسات الثقافية والنقد الثقافي.

ووعيا من الباحث بأهمية استيضاح بعض المفاهيم والعلائق والوظائف في العملية النقدية، فقد سعى عبر مدخل نظري، اعتبر فرش هذه المساهمة، إلى ضبط مفهوم النقد وعلاقته بالأدب والثقافة، حيث اعتبر النقد نشاطا ذهنيا يقوم به الناقد-مستفيدا من مناهج ونظريات علمية- عندما يكون أمام نص أدبي ما، بقصد بلوغ الفهم بذلك النص وإنتاج معرفة بصدده، ووضعه في إطار صيرورة الأدب.(٢) فالناقد الأدبي، وفق هذا التحديد، مدعو للتسلح بخبرات وكفايات منهجية ونظرية وثقافية ومهارات قرائية في أفق بلورة معرفة عميقة وجادة بهواجس النصوص ورهاناتها الظاهرة والمضمرة، وهو أمر يستدعي الإحاطة بالأسس الإبستمولوجية والمعرفية التي تستقى منها المفاهيم، تفاديا للوقوع في ما يسمى بالحذلقة الأدبية(٣)، التي تفتح الباب للقراءات المبتسرة وللتأويلات المسطحة المفتقرة إلى الوعي النظري والمعرفي والتماسك المنهجي.

إن الأدب، كما يذهب إلى ذلك الباحث الخضراوي، هو منتج طافح بالرموز والدلالات والمعاني والأنساق المضمرة، وحامل لقيم ثقافية وفلسفية وإيديولوجية ورمزية، يتمنع عن الاكتمال والثبات، من هنا فطبيعة المنجز النقدي الذي يروم ترويض هذا الكائن الزئبقي، وسمت على الدوام بروح السجالية والتنوع والتعدد، حيث تتناسل الآراء والتصورات والاجتهادات مختلفة أحيانا ومؤتلفة أخرى، لكنها في كلتا الحالتين تستشعر صعوبة ضبط كيان لا يكف عن التفاعل مع محيطاته الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية والفلسفية، ليبقى التنظير والنقد والقراءة أبوابا مشرعة على النسبي والمحتمل، قابلة للتجاوز والاختراق، وهذا ما يبرر القطائع المتتالية

والتمفصلات الكبرى التي عاشها النقد طوال تاريخه، ويبقى القرن العشرون شاهد إثبات على سجال نقدي باذخ لم يشهد التاريخ له نظيرا من قبل.

في الفصل الأول من هذه الدراسة يلفت الباحث اهتمامنا إلى الحراك النقدي الذي شهده الحقل الثقافي العربي في الآونة الأخيرة، حيث تبلورت، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، منظورات جديدة في التعامل مع النصوص متسلحة بأدوات وآليات جديدة، أفرزت فهوما جديدة وتصورات مغايرة، وصلت حد الثورية المزعجة أحيانا، وفي هذا السياق يأتي الاهتمام بالدراسات الثقافية، التي ارتبطت في أصلها باسمين أساسيين هما، ريموند وليامز صاحب «الثقافة والمجتمع» وكليفورد غيرتس صاحب «تأويل الثقافات» وجعلها خلفية ملهمة للكثير من القراءات النقدية العربية، خاصة ما اتصل فيها بالذات والهوية والجنوسة والآخر والمرأة والقضايا النظرية المختلفة والمشكلات المتعلقة بالمفاهيم.

إن الدراسات الثقافية هي اتجاه في القراءة ينفتح على جميع التيارات والاتجاهات النقدية والفكرية والتخصصات العلمية، مجسدا في نهاية الأمر ثمرة هذه الحوارات الفكرية والتأثيرات المتبادلة(٤)، من أجل بلورة معرفة ناضجة بالنصوص الأدبية. هكذا تقرر الدراسات الثقافية إلغاء الحدود والفواصل بين العديد من الحقول المعرفية مفترضة، في هذه الرحلة الشائكة، لا براءة الإنتاج الأدبي، وواضعة جميع الممارسات التخييلية في سلة واحدة، فلا وجود لنصوص راقية وأخرى مبتذلة، عالمة وشعبية أو نخبوية وعامة، فقيمة الأعمال تستمد من مكوناتها الداخلية ومن قدرتها على التأثير في توجيه الذوق العام واستمالته واجتذابه وتفاعلها مع واقعها وتاريخها، كما أن الظروف والملابسات التي تحيط بهذه النصوص تلعب دورا حيويا في تعزيز حضورها أو تهميشها، ولما كانت الظروف والملابسات ممعنة في التبدل والتغير، فإن ذلك ينعكس حتما على وضعية النصوص وتلقيها. إن الدراسات الثقافية لا تكتفي بتحليل المنتجات الأدبية وحسب، ولكنها تسعى إلى مساءلة آليات إنتاجها وتداولها واستهلاكها وما تضمره من أنساق.

هكذا نستخلص أن النقد الثقافي لا



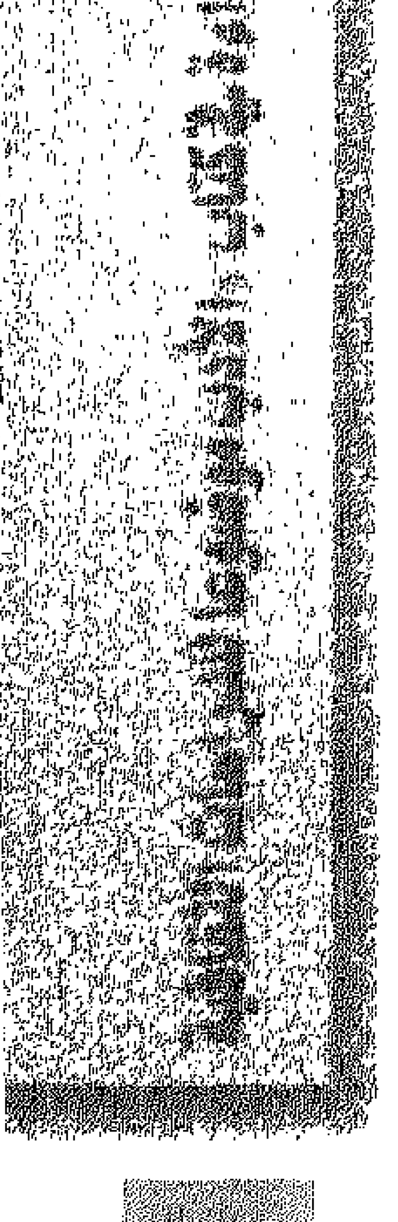
يسجن نفسه داخل بنيات أدبية محضة، وإنما يسعى إلى مساءلة الأدب باعتباره خطابا رمزيا مثقلا بالقيم الفكرية والثقافية والفلسفية والاجتماعية والسياسية، وفضاء باذخا قد يشرعن أحيانا للهيمنة والتواطؤ والقمع والتهميش والضغط، أو للإدانة والفضح والتعرية والمقاومة والتقويض، وفي هذا السياق لن تكون الذات المبدعة بريئة تماما من ضغط الايديولوجيا والثقافة والتاريخ.

من هذا المنطلق يستعرض الباحث، إدريس الخضراوي، في الفصل الأول من هذه الدراسة، كتبا نقدية وازنة تبلورت في هذا السياق، وشكلت لحظات أساسية في مسار النقد العربي الحديث، ومؤشرا واضحا على معالم نقدية تتأطر ضمن مرحلة ما بعد الحداثة، لكل من الفلسطيني إدوارد سعيد والسعودي عبد الله الغدامي والمصري حسن البنا عز الدين والعراقي عبد الله إبراهيم والبحريني نادر كاظم، القاسم المشترك بينها أنها تنهل بشكل أو بآخر من مقترحات الدراسات الثقافية عموما والنقد الثقافي على وجه الخصوص.

يذهب الباحث الخضراوي، في المبحث الأول من هذا الفصل، إلى أن كتاب «تأملات حول المنفى» الصادر عام ٢٠٠٤، الذي ترجمه الناقد السوري ثائر ديب يؤكد وفاء إدوارد سعيد للأفق النقدي الذي رسم معالمه من خلال كتب سابقة ورائدة، نذكر منها، «الاستشراق»١٩٧٨ «العالم والنص والناقد» ١٩٨٣ «الثقافة والإمبريالية ١٩٩٣، والتي تؤرخ لمسار تأملي ثري في قضايا عديدة كالمنفى والنقد والاستشراق والهوية والقومية والتاريخ والأدب والنظريات والأفكار، وهو مسار يفضح العديد من أشكال الهيمنة الغربية التي عملت على إعلاء صرحها وتقويض صروح الثقافات

الأخرى، وخاصة ثقافة المشرق، التي تناولتها بكثير من الاستخفاف والدونية والانتقاص. وهذا ما يسوغ تأكيده على أن وظيفة النقد الأدبي تكمن أساسا في ملاحقة الأدب باعتباره كيانا يمتح مادته من الحياة والواقع والمجتمع والثقافة، من هنا فإن أي نزعة نقدية لعزل النص عن هذه الروافد، وتحت أية ذريعة كانت لا مبرر لها، فالناقد مطالب بتعرية هذه الامتدادات الثاوية بين تضاعيف اللغة والتخييل ليسهم في تأثيث أفق نقدي حواري ينتصر للقيم الإنسانية المشتركة، وفي هذا السياق ألح سعيد على ضرورة مراجعة الاستشراق باعتباره أداة روجت بشكل أساسي لنموذج غربي محكوم بنزوعات متعالية وهواجس هيمنية. وعن المنفى وآلامه فإن هذا الناقد والمفكر اللامع، الذي قضى جل سنواته في ديار النفي الاختياري، يرى فيه تجربة قاسية وأليمة، غير أنها تجربة غالبا ما تتحول إلى محفز أساسي على العطاء والإبداع، ورغم أن ما ينتج في هذا السياق يأتي، في عمومه، ممزوجا بالتأوه والاحتراق والحلم بعودة مؤجلة إلى الأوطان، فإنه يوسم بالغنى والتنوع والثراء والتعدد والانفتاح، الذي يجد مسوغاته في الثقافات المغايرة التي ينهل منها، و البنيات المختلفة التي يستوحي منها أنساق وتخيلاته.

يكرس الخضراوي، المبحث الثاني من هذا الفصل، للناقد عبد الله الغذامي، الذي امتلك دون سواه من الدارسين والنقاد العرب شجاعة الإفصاح من خلال عنوان كتابه «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية» الصادر عام ٢٠٠٠، على تبنيه النقد الثقافي منهجا في مقاربة النص الشعري العربي، وفي هذا السياق آخذ على الدراسات السابقة كونها أبقت قراءة هذا الديوان العريق ضمن حيز بلاغي وجمالي، ولم تتناوله باعتباره علامة ثقافية وخزانا لغويا معقدا ومركبا يرتبط بالسياسة والتاريخ والواقع، وكثيرا ما استثمر من قبل الحاكم العربي لتكريس قيم الاستبداد والفحولة، وهي الرسالة التي دافع عنها من خلال كتب سابقة «الخطيئة والتكفير» ١٩٨٥ «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف» ١٩٩٩، حيث شدد على ضرورة إعادة النظر في وظائف النقد الأدبي، وذلك بتحويل اهتماماته من الجمالي والبلاغي الصرف، إلى ملامسة البنى الفكرية والمعرفية والمضمرات النسقية العميقة التي تخترق النصوص،



وما تنطوي عليه من حيل ثقافية تروم ترويض الناس وتسخيرهم لخدمة قيم محددة. من هنا تغدو للشحنات الثقافية الكامنة في الأدب دورا مركزيا في فهمه واستكناه دلالاته ومراميه.

وقد خلص الغذامي في هذا السياق إلى أن الجملة الثقافية الشعرية القديمة المشبعة بقيم الفحولة والاستبداد والهيمنة، والتي خدمت نزوات الحاكم العربي في الزمن السابق، ما زالت تتميز بنفس الحظوظ في الرواج منذ عمر بن كلثوم والنابغة وإلى نزار وأدونيس، رغم الفاصل الزمني والحضاري الكبير. ومقابل هذا النسق الشعري المتعالي فإن الغذامي يرى أن بعض النصوص، النثرية تحديدا، التي احتمت بالهامشي واليومي والطريف والنادر والشطاري، لنقد مظاهر التسلط، والتشكيك في الثقافة الرسمية كـ«البيان والتبيين» للجاحظ و«الأغاني» للأصفهاني، مثلت فضاءات مهمة لتكريس ثقافات مضادة كانت تروم هدم الثقافة الرسمية السائدة والتشكيك فيها، والتعبير الصادق عن الوجدان والآلام والأحلام الحقيقية هائلة من الأمة العربية الإسلامية.

في دراسته الموسومة بـ « الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم» للناقد المصري حسن البنا عز الدين، الصادرة سنة، التي تحتل المبحث الثالث من هذا الفصل، يتتبع الباحث الخضراوي مستويات انفتاح هذا الناقد على مقولات ومقترحات النقد الثقافي وهو يعيد قراءة النص الشعري العربي، منطلقا من مفهوم مركزي هو الوعي الكتابي لمناقشة العديد من القضايا والإشكالات التي يطرحها هذا النص الباذخ. وبعيدا عن تركيز الاهتمام على الجوانب البلاغية والجمالية للعمل الأدبي، لاحظ الخضراوي أن البنا يسعى إلى رصد الخيوط المتنوعة والمتداخلة داخل المنجزات النصية اعتمادا على طروحات جاكبسون التي تخطت الوظيفة الجمالية للنص للتأكيد على دور القارئ ووظيفته التأويلية، مشيرا، في هذا السياق، إلى الإضافات الخصيبة التي جاء بها كمال أبوديب وأدونيس للشعرية العربية.

لقد تناول حسن البنا مفهوم الوعي الكتابي باعتباره قدرة على التأمل والإفصاح عن مكونات الذات ورؤيتها للعالم والوجود مقابل وعي شفوي يمثل الأصل، وهما يتواشجان في ما بينهما

الوعي بأهمية الكتابة والحاجة إلى القراءة لدى الشاعر العربي القديم عكسا رغبة جارفة في الخلود ومقاومة كل أشكال العنف والإبادة

على اعتبار أن الكتابة هي انتقال من مرحلة الشفاهية. وتجدر الإشارة إلى أن البنا نحت هذا المفهوم مستنيرا بطروحات جاك دريدا، التي حررت الميتافيزيقا الغربية من الكثير من الثنائيات. فالوعي بأهمية الكتابة والحاجة إلى القراءة لدى الشاعر العربي القديم عكسا رغبة جارفة في الخلود ومقاومة كل أشكال العنف والإبادة التي تتهدده داخل وسط ثقافي شفاهي بامتياز. كما أن الكتابة مثلت بالنسبة إليه مدخلا مهما لفك العديد من المعضلات وتصحيح المنظومة القيمية ومراجعة المعلومات والأفكار، وهكذا فالكتاب، وكما خلص إلى ذلك، الباحث الخضراوي، يقترح علينا قراءة جديدة لهذا الشعر تمكن من معرفة ما تضمره النصوص من قيم معرفية وحيل ثقافية تضيء الوعي الكتابي للشاعر وطريقته في التعبير عن الوعي من خلال الكتابة(٥). وهو مقترح قادر على رصد أشكال تعبيرية أخرى كالقصة والرواية لاستجلاء وعي الكتابة المعبر عنه، الذي يؤشر على رغبة في الوجود والتعبير عن الذات وعن محنة الكاتب مع الكتابة والقراءة وما تفرضانه من طقوس تتطلب الكثير من المجاهدة والمكابدة والتأمل والقلق والعزلة.(٦)

ينبه الباحث الخضراوي، في المبحث الرابع من الفصل الأول، إلى أن الناقد العراقي عبد الله إبراهيم في كتابه الهام «السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة» الصادر عام ٢٠٠٣ انطلق من قناعة راسخة مؤداها أن الظاهرة الأدبية هي جزء مندرج ضمن كل ثقافي مترامي الأطراف، وبالتالي ففهمها والوعي بها لا يمكن أن يتأتى إلا عبر تأطيرها ضمن سياقاتها التاريخية والثقافية، من هنا فالناقد يرصد في هذا الكتاب الهام التأثير الشديد الذي خلفته ثقافة المستعمر على توجيه الفهم والقراءة في عالمنا العربي، والذي تمخض عنه نفي وجود رواية عربية قبل القرن العشرين، وربط بداياتها الأولى، في رأي الكثير من النقاد العرب برواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، دون أدنى التفات إلى الروافد التراثية كالليالي والقصص الشعبي وقصص الملوك والأمراء والمقامات..وغيرها وما يمكن أن تكون قد أسهمت به في تغذية هذه السردية. فهذا التفسير الكولونيالي يستدعي، في نظره، قراءة واعية ومتفطنة للعديد من الأمور التي تم تداولها وكأنها مسلمات، وهو ما يطلع عبد الله إبراهيم بجزء منه، في هذا الكتاب، معيدا تفسير نشأة الرواية العربية، الذي أثير بشأنها جدل واسع، ناقدا الفكر العربي الذي أسهم في الترويج لكثير من المغالطات، بدء من ربط التحديث في مصر بحملة نابوليون الفرنسية، مغفلا أن بوادره تعود إلى ما قبل هذه الحملة، وتجد مسوغاتها الموضوعية في التحولات العميقة التي عرفها المجتمع المصري على عهد محمد علي التي كان يسكنها طموح كبير للإقلاع والنهضة، ويرى عبد الله إبراهيم، أن العديد من رموز الثقافة في مصر سقطوا في فخ هذه التخريجات والتفسيرات الغربية ومنهم طه حسين والزيات...وغيرهم.

ومثلما انتقد إبراهيم الطرح الذي يرجع الرواية إلى أصول غربية، فإنه انتقد أيضا الطروحات التي سعت إلى جعلها نتاجا عربيا خالصا لا حظ فيه للآخر/الغربي، واعتبر أن هذه التفاسير جاءت كرد فعل على التيار الإقصائي المتمركز حول الغرب ومن أبرز ممثليه فاروق خورشيد الذي اعتبر أنه من غير المقبول عقلا ومنطقا اعتبار هذا الفن مستحدث في أدبنا، لا جذور له، نقلناه من صور الحضارة الغربية(٧).

هكذا يبلور عبد الله إبراهيم، حسب الباحث الخضراوي، قراءة متفحصة ومتأنية تأخذ بعين الاعتبار نقط الاتصال والانفصال بين النصوص والقيم الجمالية، وعلى ضوء ذلك يتناول نصوصا روائية أولى لخليل خوري والبستاني وأحمد المويلحي بغرض ملامسة أنماط التفاعل بين هذه النصوص والغرب من جهة، والموروث العربي من جهة أخرى.

يؤكد، الباحث الخضراوي، في آخر مباحث هذا الفصل، أن كتاب «تمثيلات الآخر: صورة الأسود في المتخيل

العربي الوسيط» للناقد البحريني نادر كاظم، الصادر سنة ٢٠٠٤، يأتي في طليعة المحاولات النقدية الناضجة التي استثمرت بشكل أساسي مقولات النقد الثقافي والدراسات الثقافية والأنثربولوجية..وذلك في أفق تجديد الوعي العربي واستيضاح الكيفيات التي تمثلت بها الذات العربية الآخر، في فترات تاريخية محددة، مركزا بشكل أساسي على الصورة النمطية للسود في الإنتاج السردي العربي وفي الشعر، حيث شدد على أن الصورة التي امتلكت رواجا داخل الساحة الثقافية العربية إلى حدود العصر الوسيط، عن الأسود، كانت في عمومها سلبية، حيث ربطته بالشهوانية المفرطة والحيوانية والبلادة والسذاجة، وهو تمثل يحمل بين ثناياه الكثير من التحيز، الذي يحث الباحث اليوم على ملامسة الخيوط العميقة التي استحكمت في بناء هذا المتخيل.

بعد عرض مستفيض للعديد من المفاهيم المركزية المستثمرة في الدراسة من قبيل التمثيل والمتخيل والآخر في الفكر والفلسفة المعاصرين، يخلص نادر كاظم إلى الربط الجدلي بين قوة الأمم العسكري والسياسية وقدرتها على التمثيل، باعتباره مدخلا لشرعنة الغلبة والهيمنة. وهكذا فالحضارة العربية الإسلامية التي امتلكت السيادة في العصر الوسيط، أنتجت أشكالا هائلة من التمثيلات استهدفت، المختلفين دينيا وعرقيا وثقافيا ولغويا وحضاريا، من أجل السيطرة عليهم وإخضاعهم، وضمنهم السود والزنوج، وهو السياق الذي ترعرع فيه ما أسماه نادر بخطاب الاستفراق، نسبة إلى الدول الإفريقية الواقعة آنذاك تحت راية الدولة الإسلامية خاصة السودان، والذي يقترب من الاستشراق في كونهما خطابين متماسكين وثريين إلا أنهما مشبعان بالتحيز والنزوعات الهيمنية.

تناول نادر النص بوصفه حادثة ثقافية، مشيرا إلى الاهتزازات والتقويضات التي تعرضت لها الشكلانية والبنيوية، بخصوص رغبتهما المعلنة في عزل النص عن سياقاته المختلفة، حيث برزت إلى السطح اتجاهات مغايرة كالتاريخانية الجديدة والنقد الثقافي والدراسات الثقافية وما بعد الكولونيالية والتفكيك والنقد النسوي...وكلها تجمع على أن للأدب أبعادا متعددة تتخطى الجوانب الشكلية والجمالية، واستنادا إلى ذلك ميز نادر بين نمطين من التمثيل أحدهما ثقافي غير تخييلي، والآخر تخييلي يضم الكتابات الأدبية، التي حصرها في نوعين أساسيين هما السرد والنثر، وبخصوص تمثيل السرد العربي للأسود فإن السير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، تمثلته بأشكال تراوحت بين الإيجاب والسلب، وتعتبر ألف ليلة وليلة من أكثر النصوص سلبية في التمثيل. أما بخصوص تمثيلات الشعر للأسود فقد اعتبر أن القصيدة العربية مارست عنفا رمزيا كبيرا على السود حين عمدت إلى تشبيههم بالنوق والجمال والحمر الوحشي وهو تمثيل طال الرجل دون المرأة السوداء، التي حضرت كموضوع للرغبة واللذة والاشتهاء والإيروس.

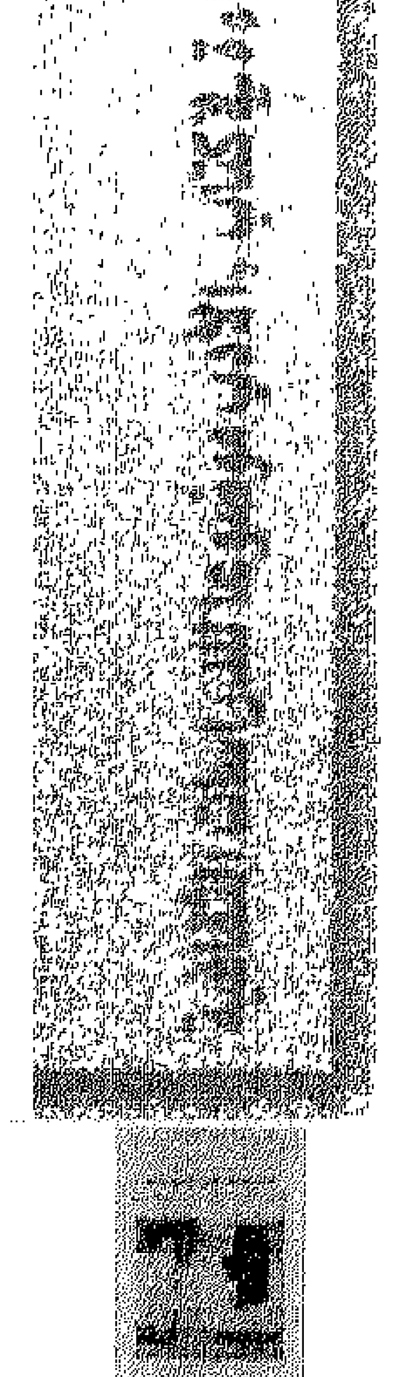
إن هذا التمثيل، الذي عبث بقيم الإسلام بشكل سافر، والتي تنبذ نبذا قاطعا التمييز بين الناس على أسس عرقية أو لونية أو طائفية، ولد في رأي نادر ردود فعل متفاوتة في صفوف السود تراوحت بين الاستعاضة عن السواد بخصال إنسانية نبيلة تتجاوز اللون والعرق، وبين التمرد على الثقافة العربية الإسلامية المتحيزة، غير أن الرقابة الثقافية المضروبة من قبل العربي الحاكم ألحقت الكثير من التشوهات بهذه الأنساق المضادة.

في الفصل الثاني من الدراسة اختار الباحث إدريس الخضراوي متابعة ثلاثة كتب نقدية هي على التوالي: «دريدا عربيا: قراءة التفكيك الفكر النقدي العربي» ٢٠٠٥ للبحريني محمد أحمد البنكي، و«السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- بحث في المرجعيات- ٢٠٠٤ للباحثة التونسية جليلة طريطر، و«نقد الرواية والقصة بالمغرب: مرحلة التأسيس» ٢٠٠٦ للناقد المغربي محمد الدغمومي، ويبرر هذا الاختيار بكون هؤلاء النقاد يعنون باستثمار منهجية مهمة في القراءة ونقد النقد من أجل فحص النص النقدي والفكري العربي، ووضعه أمام مرآة صقيلة تكشف عن ملامحه، وطبيعة علاقته بالنص الأدبي والثقافي العربي(٨).

يذهب البنكي إلى أن علاقة المشهد النقدي والفكري العربي بالتفكيك تعود إلى العقد السبعيني

ضمن هذا الإطار ينبه الباحث إلى أن المشروع النقدي الدريدي شكل علامة مميزة طبعت مسار النقد العربي في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم وبداية القرن الحالي. فقد لاقت طروحات الفرنسي دريدا، التي تضع الفلسفة والأدب على قدم مساواة، وتقدم نقدا صارخا للمركزية الغربية المنغلقة على نفسها بما تخترقها من تناقضات، ترحيبا ورواجا كبيرين في الساحة الثقافية العربية. غير أن هذا الاحتفاء لم تواكبه قراءات متأنية لرصد مدى نجاعة هذه المحاولات في استيعاب واستثمار المقولات الدريدية في المشهد النقدي والفكري العربي، من هنا تأتي الأهمية البالغة لكتاب البنكي لسد هذه الثغرة. فالكتاب يمثل اجتهادا مضنيا حاول من خلاله صاحبه رصد تحركات الفكر الدريدي في الساحة الفكرية والأدبية والثقافية العربية قراءة وترجمة وتوظيفا ومعارضة، وفي هذا السياق لم يدخر جهدا في استقصاء الآليات التي انتقل بها الفكر الدريدي إلى الساحة العربية، والتأثيرات التي خلفها وما أسهم به في إغناء هذا الفكر وفتحه على مدركات وانشغالات متنوعة تتيح فرصا أكبر لفهم الذات والآخر معا، وهو بذلك يجعل من جهده نقدا ثقافيا بامتياز تتقاطع فيه أسئلة متنوعة تهم الهوية والخصوصية والأصالة واستراتيجيات التأويل وصراع الخطابات. وغيرها.

يذهب البنكي إلى أن علاقة المشهد النقدي والفكري العربي بالتفكيك تعود إلى العقد السبعيني ويرى في الترجمة التي أنجزها محمد البكري لنص دريدا الشهير «البنية، اللعب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية» الذي نشر بمجلة «الثقافة الجديدة» المغربية بداية حقيقية لتعرف الحقل النقدي العربي على المقترحات الدريدية. ويمثل العقد الثمانيني في رأيه لحظة وعي ناضجة ومتقدمة بمقولات التفكيك فكرا ونقدا وقراءة وترجمة، ويذكر بجهود الناقدين، المغربي عبد الكبير الخطيبي في «الإسم العربي الجريح» والسعودي عبدالله الغذامي في «الخطيئة والتكفير» وما قدمته مجلة «فصول» من جهد عميق



ومتميز في نقل مرتكزات التفكيك إلى القارئ، فضلا عن مساهمات الباحث والمترجم العراقي كاظم جهاد وجهود الباحث المغربي محمد عابد الجابري في نقده للعقل العربي.

غير أن العقد التسعيني، في نظره، شكل ذروة الاهتمام العربي بالتفكيك انطلاقا من الحركية الهائلة التي عرفتها المقولات التفكيكية ترجمة وتنظيرا وتطبيقا ونقدا ومعارضة، وحتى الكتابة الإبداعية لم تخف نزوعها الباذخ لتكريس هذه المقولات، حيث أعطت الأولوية للشذري والمتاهي واللعبي، والتي تمظهرت بشكل باذخ في فضاءات الشعر. هذا وتجدر الإشارة إلى أن الزيارات التي قام بها دريدا للمغرب ومصر لعبت دورا بالغ الأهمية في شحن مقولاته بطاقات إضافية للذيوع والانتشار.

يخلص الباحث الخضراوي إلى أن أهمية هذا الكتاب تتجلى في أمرين أساسيين:

– الأول، أن صاحبه نجح في رصد انتقال التفكيك إلى الساحة الفكرية والنقدية العربية ترجمة واستثمارا ومعارضة، وهو رصد لم يعن بتتبع صيرورة هذا الانتقال وحسب، ولكنه يحاور ويحلل ويناقش ويقارن ويؤول، وبذلك فإنه يكشف عن القدرة العالية التي يتمتع بها البنكي في التوثيق ونقد الثقافة والتأريخ للأفكار.

– الثاني، يتمثل في بلورة قراءة ذات مستويين أركيولوجي وتكويني، يعنى الأول بالخلفيات والعناصر التي أسهمت في نشر التفكيك في العالم ككل والعالم العربي بشكل خاص، والثاني فيما سمح به من تشكيل رؤية جديدة للعالم قوامها التعدد والاختلاف.

في المبحث الثاني من الفصل الأخير يقف الباحث الخضراوي عند الكتاب الضخم الموسوم «مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- بحث في المرجعيات- الذي رصدت فيه الباحثة التونسية جليلة طريطر، متسلحة بمناهج وخلفيات غربية متنوعة، السيرة الذاتية العربية منذ العشرينات وإلى ستينات القرن الماضي، متتبعة انتقالها من تجارب نصية فردية إلى جنس بسمات ومقومات محددة، ومستعرضة، في الآن نفسه، الخطاب النقدي العربي الذي واكب تشكل هذا الجنس الأدبي، ومنبهة إلى أن العرب عرفوا كغيرهم من الأمم أشكالا متعددة من الكتابة عن الذات في إطار ما يعرف بالتراجم والأخبار والتعريفات على غرار ما نجده في كتاب «التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب، ورحلته شرقا وغربا» لابن خلدون و«المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال» للإمام الغزالي فضلا عن كم هائل من سير الأولياء التي أرخت لمناقبهم وكراماتهم وحياتهم الظاهرة والباطنة وهي ظاهرة أدبية–على حد تعبير الناقد المغربي محمد الداهي– تستحق أن تعالج لفهم طبيعتها وخصوصيتها.(٩) خلافا لما يدعيه العديد من الغربيين مثل جورج ماي وجورج كوستدورف من أن هذا الشكل الأدبي اختصت به الآداب الغربية، وبالتالي فالنصوص السيرذاتية العربية الحديثة التي كتبها أحمد أمين وميخائيل نعيمة والعقاد وتوفيق الحكيم وعبد المجيد بنجلون وغيرهم اتكأت في مجملها على الغرب جملة وتفصيلا ولا حظ فيها للموروث العربي الإسلامي الحافل بالسير والتراجم.

يلاحظ الخضراوي أن الباحثة شيدت خلفيتها النظرية لمقاربة هذا المتن الأدبي، من الحقل الغربي أساسا، وخاصة من طروحات فيليب لوجون الذي أسهم في إضفاء الشرعية على السيرة الذاتية وصياغة لغة واصفة ومتماسكة استفاد منها نقاد من مختلف أقطار المعمور(١٠)، وفي هذا السياق تعرضت للمنظور البنيوي والسير ذاتي عند رولان بارط وكلود بريمون وبروب وغريماس مبينة قصورها المنهجي في الإحاطة بأنساق سردية تمتح مادتها من الماضي والوجود الخاص والفردي للكتاب الموصل حتما بواقع وسياق معينين. ولقد خاضت الباحثة في مسألة تجنيس السيرة الذاتية، وهو أفق شائك أثار خلافات كثيرة بخصوص محدداته وسماته، لدى كبار المنظرين للأجناس بول ريكور وجون ماري شيفر والشكلانيين الروس وفليب لوجون، وأمام صعوبة الإجماع على تعريف واحد ووحيد تبعا لتبدلات السياقات التاريخية والثقافية التي تحكم الأنواع، فإنها اعتمدت مقاربة منفتحة تأخذ بعين الاعتبار البعد التاريخي للكتابة وأنماط التفاعلات التي تقيمها مع واقعها وسياقها، وهذا يستدعي أخذ الاحتياطات اللازمة من الطروحات التي تجعل منها تجربة متعالية عن سياقها وواقعها وتاريخها.

إن النص السيري هو في صميمه نثر يستوحي مادته من الماضي، ولا يمكن لهذا الاستيحاء أن يبلغ درجة النقل الحرفي لهذا الماضي بالنظر للصعوبات الجمة والشديدة التي تطرحها هذه العملية، فالمسافة الفاصلة بين الماضي والحاضر مليئة بالتحولات والمستجدات، ولا يمكن للذاكرة أن تتخطى هذه المعطيات الطارئة وتعيد إنتاج ماض خالص، خاصة في ظل الطابع الانتقائي للتذكر، وهذا ما يدفع كاتب السيرة في نظر الباحث إلى الاحتماء بالتخييل(١١). من هنا تأتي صعوبة ضبط الحدود بين الواقعي والمتخيل في المدونات السيرذاتية، وهو أمر يعترف به الكثير ممن دونوا هذه السرود والمحكيات المسترجعة.

وفي ما يتعلق بسمات الخطاب السير ذاتي العربي فقد رامت الباحثة تشكيل صورة عن محددات الخطاب النقدي الذي واكب هذا المتن. وفي هذا السياق تذهب إلى أن أعمال يحي إبراهيم عبد الدايم «الترجمة الذاتية في الأدب العربي» يمثل لحظة ناضجة في مسار تشكل ملامح خطاب نقدي عربي بشان السيرة الذاتية، غير أن انطلاقه من مفهوم ثابت للجنس الأدبي يرى في السيرة الذاتية جنسا أدبيا قديما قدم الإنسانية، وسعيه إلى تطبيق هذا المفهوم على نصوص عديدة غربية وعربية مغفلا السياقات الثقافية الممعنة في التغير والتبدل جعل اجتهاداته تبدو هشة وملتبسة ومضببة.

يخلص الخضراوي إلى أن الباحثة حاولت الإجابة على العديد من الأسئلة والقضايا الفنية والأجناسية التي تطرحها السيرة الذاتية مستفيدة في ذلك من اطلاع واسع على النظريات السردية التي أنتجت في هذا السياق، وهكذا أمكنها تتبع سيرورة النص السير ذاتي العربي وعلاقته بالتراث والغرب، كما أنها لم تقتصر على السرديات في تحليل هذا النص، وإنما عمدت إلى إدخال مفاهيم جديدة كمفهوم الهوية الفردية والهوية السردية مستفيدة أيضا من طروحات بول ريكور ونظريات التلقي، من منطلق الإيمان بأن السيرة الذاتية هي فضاء لجمع اللامنتظم والمشتت ونظمه ضمن نسق سردي متناغم، وهكذا فقد ألحت على ضرورة وضع السيرة الذاتية ضمن سياقها الأدبي باعتبارها نصا مفتوحا ومتعدد العلامات يرتبط بالواقع والتاريخ والمتخيل.

يعمد الباحث الخضراوي في آخر مباحث الفصل الثاني إلى محاورة

كتاب الناقد المغربي محمد الدغمومي «نقد الرواية والقصة بالمغرب ــــ مرحلة التأسيس ــــ والذي يؤسس لمقاربة عميقة للخطاب النقدي المغربي حول الرواية والقصة من بداية الاستقلال إلى سنة ١٩٨٥، وهي السنة التي شهد فيها النقد المغربي تحولات نوعية، وفي سياق انشغاله بالبحث في السياق الثقافي لهذا الخطاب وطبيعته والمعيقات التي واجهت تشكله ونضجه، فقد لاحظ أن الدغمومي يميز بين ثلاثة اتجاهات أساسية طبعت مسار هذا النقد ورسمت ملامحه كما يلي:

– الاتجاه الانطباعي، الذي يتميز بغلبة الموقف الذاتي الخاص بالناقد ومثل له بعبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمي، وهو نقد يتخذ من القوالب والقواعد المتعلقة بجنسي الرواية والقصة مدخلا لمقاربة النصوص.

– الاتجاه الجامعي، تبلور في سياق الدرس الجامعي ويتميز بتعدد مرجعياته وبقدر مهم من التماسك المعرفي المنهجي، وقد اعتمد في الغالب على مبدأ الالتزام المقرون بالوعي النابع من العلم والتاريخ.

– الاتجاه الواقعي، يتميز بمرجعية وحيدة هي الواقعية والاشتراكية التي تعنى أساسا بالبعد الإيديولوجي للنصوص حيث يتم الربط الوثيق والجدلي بين الأدب والواقع الذي يتشكل فيه ويمتح منه مادته الأساسية.

ولم يكتف الناقد الدغمومي بمناقشة هذه التصورات والمواقف، ولكنه سائل المصطلحات والمفاهيم المستثمرة من قبل هذه الاتجاهات النقدي وخلفياتها وأسسها المعرفية واصفا ومحللا ومفسرا ومقوما تحدوه رغبة كبيرة في التأصيل المعرفي والمنهجي لما تراكم من نصوص وتجارب نقدية إلى حدود منتصف الثمانينات من القرن المنصرم.

يمكن التأكيد، دونما مزايدة، أن الباحث المغربي إدريس الخضراوي يرصد في هذا الكتاب الهام انعطافات أساسية وحاسمة في مسار النقد العربي المعاصر، والمتمثلة هنا في النهل من النقد الثقافي والدراسات الثقافية عموما كمنظور جديد في القراءة، في محاولة جادة ورصينة للالتقاط الأسئلة الصعبة والمتشعبة والمركبة التي تطرحها العلاقة الممتدة بين الأدب والنقد من جهة، والواقع الذي يستوحي منه هذا الأدب أنساقه ومتخيلاته من جهة أخرى، وهي دراسة تعتبر في تقديرنا وقفة مهمة للتعريف بأهم التصورات والمقترحات والمنظورات القرائية العربية التي ارتهنت إلى هذه الخلفية، ووضعها أمام القارئ العربي بما أثارته من سجالات وقضايا وآراء وأفكار وما زالت تثيرها إلى الآن(١٢) ليس فقط في الساحة العربية ولكن في البيئة الأصلية التي نمت وترعرعت فيها.

ولأن الكتاب يتكامل مع تلك الدراسات والأبحاث التي ما فتئ الخضراوي يطل بها علينا من خلال مجلات ودوريات عربية متخصصة كمجلة النقد الأدبي فصول، العلوم الإنسانية، ثقافات، المناهل والراوي وغيرها، فهو يمنح القارئ العربي فرصة باذخة للوقوف عند تحولات مهمة ما فتئت تتبلور وتترسخ في فضاء النقد العربي المعاصر، وتجترح على ضوئها المقترحات والتفاسير والتأويل، مصرة على وضع الأدب في صلب الثقافي العام، وعلى اعتباره خطابا موصولا بسياقات أوسع وأشمل يتداخل فيها الثقافي بالتاريخي والرمزي والفلسفي والسياسي... وهذا يستدعي من النقد المواكب أن يكون مجالا مهما لتعرية هذه العلائق وكشف هذه المضمرات الثاوية في أعماق النصوص إذا كان يروم بلورة معرفة دقيقة بمراميها وأبعادها الظاهرة والباطنة. ولا تستمد قيمة هذا الكتاب من البعد التعريفي والتنويري بهذه الحركية وحسب، بل أيضا من الروح الحوارية والتساؤلية التي وسمت هذه الدراسة، والتي أثبت الباحث من خلالها انخراطه الواعي في هذا السجال النقدي العربي ورفده بما من شأنه أن يسهم في صنع حركيته وديناميته، مستنيرا بما راكمه من تجارب وخبرات في هذا المجال، وبما اطلع عليه من مراجع غربية وعربية غزيرة ومتنوعة، ومنسجما في ذلك، مع قناعة ترسخت لديه مؤداها أن إحداث نقلة نوعية في الخطاب الثقافي العربي ومنه الخطاب النقدي الأدبي، لا يمكن أن يتم إلا من خلال استيعاب التجارب والمنجزات التي تبلورت ضمن ثقافات أخرى.(١٣)

* باحث من المغرب

هوامش:

– إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، الصفحة ١١.
– نفسه، ص ١٨.
– سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
– جانيت وولف، الدراسات الثقافية وسوسيولوجيا الثقافة، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٤١، يوليوز ٢٠٠٧، ترجمة د. ليلى الموسوي مراجعة د. محمد الجوهري.
– الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، مذكور، ص ٧٦.
– استثمر الناقد إدريس الخضراوي مفهوم الوعي الكتابي في دراسة ستصدر له قريبا عن دار الحرف وهي بعنوان «التمثيل الأدبي للذات والآخر» وهي دراسة نقدية ثقافية في نص الرواية العربية الجديدة، وقد قدم لهذه الدراسة الناقد المغربي الأستاذ سعيد يقطين، والدراسة في أصلها أطروحة نال بها الباحث درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة محمد الخامس بالرباط.
– فاروق خورشيد، فن الرواية العربية: عصر التجميع، دار الشروق، ط ٢، (د ت)،ص ٩.
– الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، مذكور، ص١١١.
– لمزيد من التفصيل أنظر كتاب، محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة المدارس للنشر والتوزيع،الدار البيضاء ٢٠٠٧ص٢٠.
– نفسه، ص ١٢.
– الأدب موضوعا للدراسات الثقافية مذكور ص١٥٥.
– نشير هنا إلى أن الناقد الأردني عبد القادر الرباعي في مقال موسوم ب« ثقافة النقد ونقد الثقافة: قراءة في تحولات النقد الثقافي»، خلص إلى أنه من الصعب إحلال عملية غير مستقرة كالدراسات الثقافية أو النقد الثقافي محل حقيقة ثابتة كالأدبي والنقد الأدبي. المقال ضمن مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٣، يناير ومارس ٢٠٠٥، صفحات ٢٠١-٢٤٥.
وضمن نفس السياق يمكن الإشارة أيضا إلى انتقادات الأنثربولوجي آدم كوبر الذي يذهب إلى أن «الدراسات الثقافية سواء احتفت بالهيمنة أو أدت واجبها في مكافحتها، فإنها كانت على الدوام مسعى أكاديميا وحركة سياسية في آن واحد» وانتقادات ستيفان كوليني في مراجعته لمجموعة كتابات مؤثرة تدور حول الدراسات الثقافية التي يرى أن الشك فيها يرقى إلى درجة الجنون تقريبا حيث تعتبر «معظم أشكال النشاط الثقافي هي أساسا مظهر كاذب يخفي وبراء حقيقة مفادها أن أحدهم يحاول خداع الآخر..ونتيجة لذلك يقع على عاتق أولئك المنشغلين بالدراسات الثقافية تبعة«تقويض» و«كشف غطاء» و«الطعن في» و«دحض شرعية» و«التدخل» و«النضال ضد ذلك»، الصفحة ٣٤٩ من كتاب الثقافة والأنثربولوجيا، آدم كوبر، ترجمة تراجي فتحي مراجعة د. ليلى الموسوي، سلسلة علم المعرفة عدد ٣٤٩ مارس ٢٠٠٨.
– الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، مذكور، ص١٧٩.

مسرحي: «تداخلات الفرح والحزن» من إنتاج جامعة بغداد وعرض في مهرجان بغداد المسرحي عام ١٩٩٠م.

أعلن عن ولادة فوزية شويش السالم كأول كاتبة عربية في المسرح التجريبي في مهرجان بغداد المسرحي عام ١٩٩٠م.

صدر لها أول ديوان شعر عن دار شرقيات في القاهرة باسم «أن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي» عام ١٩٩٥م. ثم بعد ذلك صدر لها تباعا:

- ديوان «حارسة المقبرة الوحيدة» في عام ١٩٩٦ وهو سيرة شعرية سردية عن تجربة الغزو العراقي للكويت.
- رواية «الشمس مذبوحة والليل محبوس» عن دار المدى في سوريا عام ١٩٩٧.

في عام ١٩٩٧ أنتجت دولة البحرين مسرحية «الطوابق» لفوزية شويش

حوار مع الروائية فوزية شويش السالم

أجرى الحوار: إبراهيم الحجري *

تكتب فوزية السالم شويش، بفورة إبداعية قوية، كما لو أنها تتنفس الكتابة ذاتها، وكأن الإبداع محرابها القدسي الذي تخلو إليه كل حين. كلما عصفت بها رياح الضيق والأحزان. وما أكثرها في الوطن العربي الجريح. إنها تكتب كل شيء: الرواية، المسرح، الشعر، القصة، المقالة... هاجسها هو أن تنبض الحياة في المكتوب مهما كانت هويته الأجناسية، وأن يحمل هموم الناس، ومطامحهم، ويعج بالأسئلة التي يعج بها واقعهم. واعية جدا بما تكتب، راسمة حدود الرسالة التي تريد تبليغها للقراء، راسمة تضاريس وخريطة متلقيها.



فوزية شويش السالم

ولعل إلقاء نظرة بسيطة على سيرتها العلمية والإبداعية من شأنه أن يشي بهذا التعدد في الانشغالات، ودرجة المكابدة التي تصر عليها الكاتبة في زمن مخاتل ومخادع لا يعترف بالقيم الإبداعية، ولا ينصت إلى الإنساني فيها: زمن التهافت المادي والتكنولوجي.

فوزية شويش السالم شاعرة وروائية وكاتبة مسرحية كويتية. نشرت أولى قصائدها في الصحافة عام ١٩٨٧. وأنتجت أول عمل

السالم وإخراج د. عوني كرومي وقد عرضت المسرحية في ختام فعاليات مهرجان الخليج الشعري ١٩٩٧.

- رواية «النوخذة» عام ١٩٩٨ عن دار المدى.
- ديوان «في مرآتي يتشهين عصفور الذهب» عام ١٩٩٩ عن دار المدى.
- رواية «مزون وردة الصحراء» عام ٢٠٠٠ عن دار الكنوز.
- رواية «حجر على حجر» عام ٢٠٠٣ عن دار الكنوز.
- رواية «رجيم الكلام» عام ٢٠٠٧ عن دار أزمنه.

ولها تحت الطبع:

- ديوان «موسيقى الحجر».
- ديوان «والماء موسيقى أيضاً».
- مسرحية «آدم وحواء»

تكتب بانتظام في جريدة الجريدة.

١. تجمعين في كتابتك بين أجناس متعددة الرواية، المسرح، والشعر، في أيهما تجدين ذاتك أكثر؟

الكتابة دائما هي جنوح نحو الخارج.. شيء ما يريد أن يظهر.. شيء ما يضغط.. يصرخ.. يهرول نحو نهايته.. باتجاه موته.. وموته هو وجوده في هذه الكلمات المتدفقة في شكل ما..

ربما.. شعر أو مسرح.. أو رواية.

ليس مهما شكل الكتابة.. المهم هو الخلاص من الضغط الداخلي.. من الطاقة الباحثة عن فوهة خروجها.. هذا الخروج هو المهم وليس مسمى البوابة.

وقد تستغرب من قولي هذا.. ولكنه حقيقة مولد النص.. شكله غير مهم.. النص قبل أن يولد هو طاقة حية تفور في الداخل وهي تبحث عن بوابة انبعاثها الذي هو موتها في الكلمات.. التي ستهدأ فيها وتستقر إلى الأبد.. وهذا ما اسميه موتها لأنها لن تجد بعد ذلك الجسد الذي تتغذى على احتراقه.

النص يختار شكل ولادته ويحدد وقت الولادة أيضاً..

الكتابة ليست أكثر من رحم يحتوي النص ويغذيه ويمده بمصل الحياة.

لذلك لا ادري أين أجد ذاتي.. ربما هي مبذورة في كل ما اكتبه.. وعليّ أن أجمعها من ذراريها حتى أصل إلى ذاتي وأدرك في أيهما ذاتي تحققت أكثر.

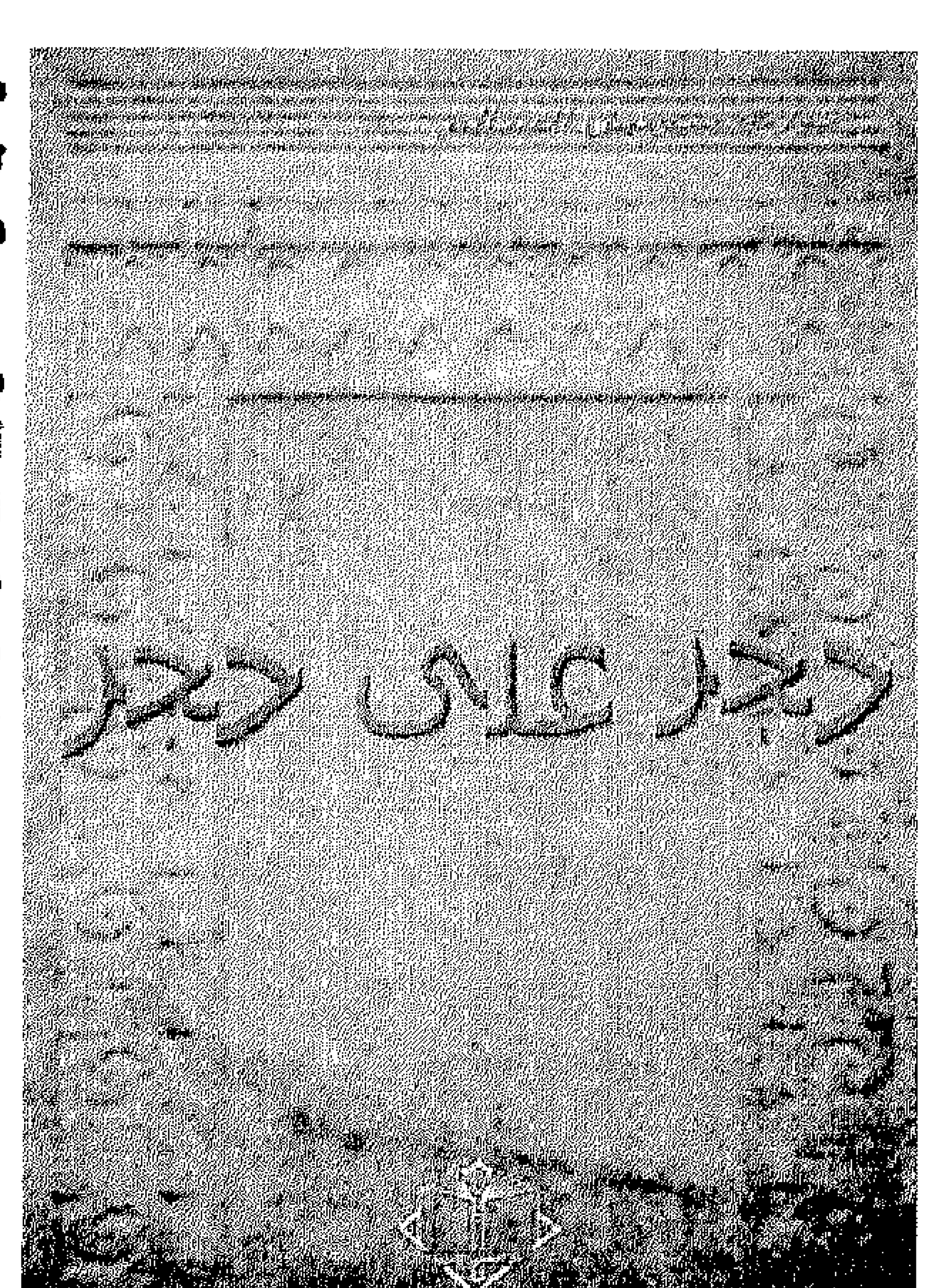
٢. تفتح رواية «رجيم الكلام» على خطابات مختلفة، متأثرة في ذلك برؤية باختينية. هل تكتبين انطلاقا من هذا الوعي أم أن كتابتك تنطلق من قدرة الموهبة على الخلق بشكل عفوي دون تصميم قبلي؟

كتابتي تنطلق من العماء المطلق من سديم الخلق الأول.. من المجهول... الخفي... الساكن في غموض مياهه الجنينية.. بعيداً عن أي وعي مسبق أو تخطيط أولي... الكتابة تأتني بمضمونها، وشكلها، وأصواتها، وموسيقاها، وحركتها.. من بدائيتها الفجة والمدجنة في وقت واحد...

أما كيف يتم ذلك التدريب فهو بكل بساطة مفتاحه يعود إلى ذلك الانتظار الهادئ غير المتعجل، والغير لاهث خلف نضوج سريع أو اغتصاب متلهف، أو اعتصار قبل الوقت.

ترك المناورة تتم بهدوء بين الوعي واللاوعي، إلى انتهاء المداولة، وإعلان جهوزية المنتج هو سر أصالة النص وبراءة اختراعه.

٣. تؤرخ رواية «رجيم الكلام» لفترة عصيبة من تاريخ الخليج المعاصر الذي بات طيلة نهاية الألفية الثانية، ترى، أي رسالة تقدمينها للقارئ العربي، بعد الذي حدث، هل تحذرين من مؤامرات



مفترضة أم تنهضين همم القراء للتفاعل مع الأحداث، أم تقدمين فحسب شهادة عن العصر؟

ما فعلته هو كتابة ما حدث بالفعل لشعب صغير ظُلم من أطراف عديدة.. من بعض إخوته الذين تلطخوا بدم يوسف، وهللوا بفرح أمام شاشات الفضائيات وعلى صفحات الصحف، ونسوا بأن هناك أطفالاً وأمهات وإخوة وآباء وشيوخاً ومرضى وعجزة ليس لهم أي ذنب تجاه ما حدث.. هذا الألم الصارخ والظلم الفادح الذي وقع علينا كشعب اعزل حتى من دون حكومته.

كتبت ألمه وعذابه وأصوات الهلع المقموعة تحت سنابك الظلم والغدر.

أردت أن أسجل شهادة للتاريخ.. شهادة لما حدث.

وكذلك أحببت أن أوضح للقراء الذين لم يدركوا حقيقة ما حدث للناس العزل الذين كنت من ضمنهم، وان أعيد ترتيب أوراقهم وإنهاض وعيهم الإنساني أولاً وأخيراً وقبل التصفيق والتهليل لغوغائية الأفكار والأيدلوجيات والدعايات الرخيصة.

٤. رواية «رجيم الكلام» رواية للكتابة أو سيرة لتجربة مسارها وعر وعميق. هل كان ضروريا تضمين الخصومات الأدبية، والحروب التي شنت ضدك، وأنت في بداية الطريق في هذا العمل؟

وأين تكمن وظيفة هذا التضمين فنياً وثقافياً؟

الرواية هي مجموعة من السير وعددها ستة فصول، كل فصل يتناول أحداث مختلفة عن الفصل السابق، وهذا مما سمح بتجاوز كل المحظورات.. وأتاح لها تضمين منسق فنياً وثقافياً لأن فصول الرواية مختلفة المضمون وهكذا يجب أن تُرى وتُحاسب من هذه الزاوية وبهذا الفهم والإدراك لطبيعة وشكل النص، يجب أن يُقرأ كل فصل على أنه وحده بذاته وبما يتطلبه من ضرورة فنية تتسق معه مثل الخطابات المختلفة والأساليب المتعددة.

والنص بانورامي فتح نافذة على شبكة من العلاقات المختلفة في أزمنه وأمكنه مختلفة وشخصيات متعددة.

لذلك هذا النص تجاوز كل المحظورات الفنية وأسس كيان جديد متسق مع ذاته، وقد لا يصلح في تجربة أخرى.

٥. ظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات تراهن على تعرية الشهوات، وتخطي الحدود والدوس على القيم، وتجاوز الخطوط الحمر، وتعرية الغرائز، وكشف الغطاء عن الجسد وهو في ذروة ضعفه الغريزي أمام نصفه الآخر، وتحويل اللغة إلى صوره شهيه تخاطب الغريزة وليس الوجدان، هل في نظرك يمكن أن تساهم هذه المراهنة في مد الأدب العربي بروافد جديدة تغنيه أو تساهم في بلورة منعطف جديد، وبناء صورة ثقافية جديدة؟

الجسد غابة داكنة في وعورتها وبداثيتها.. وما زال لحمها نيئ شهي، وطازج غامض ومثير لشهوة الكشف والهتك والتناول، فثمة ضرورة تنادي الجميع في البحث والفضح والكتابة وليس هناك ما يُخيف.. دع الجميع يكتبون.. وبالتالي سيُزاح الستار عن ذلك المجهول الساكن في عتمته..

وكلما كُتب عنه أكثر قل الاهتمام به.. وأصبحت معرفته مشاعة.. وهناك كتابة بورنوغرافية وهي ستصفي نفسها بنفسها وأمرها غير مهم وهي ليست أكثر من كشف رخيص سينتهي بكثرة المشاع منها، فنحن شعوب مقموعة والجسد مسجون تحت طبقات من المحظورات، الآن بدأ التحرر منها فلا بد للموجة أن تأخذ وقتها وتنتهي.. أنظر إلى التجربة الأوروبية بعد أن رفع التشفير عن قنوات أفلام البورنو ما عادت تثير الاهتمام بها.

ونحن في الماضي ما كنا نستطيع أن نشاهد قبله في التلفزيون بحضور والدينا، الآن العائلة كلها تشاهد المشاهد الساخنة في الفيديو كليب بدون أي اهتمام وكأنه شيء عادي هذا الوعي الإباحي... اعتاد الجميع عليه.

لذا المزيد من هذه الكتابات سينتهي إلى أن يصبح أمراً طبيعيا فلا يتهالك الجميع نحو شهرة رخيصة مبتذلة.

وليست كل الكتابات عن الجسد مبتذلة... فيجب أن نفرق بين الكتابة البورنوغرافية الإيروتيكية...



دلالة نقط الحذف أحياناً تأتي كبياض فاصل، والأغلب عندي هو علامة ترقيم مفتوحة على التأويل، والمزيد من الصمت

الكتابة الإيروتيكية هي الأكثر عمقاً.. والبحث فيها هو البحث عن فلسفة هذا الجسد والكشف عن غموض الشهوات الملتبسة فيه، وإدراك أسرارها وبواعثها وعتمة ماضيها المنغلق، وهذا ما أحب الكتابة عنه في رواياتي.

٦. ما دلالة نقط الحذف في النص الروائي. هل هو بياض دال أم علامة ترقيم مفتوحة على التأويل؟

دلالة نقط الحذف أحياناً تأتي كبياض فاصل، والأغلب عندي هو علامة ترقيم مفتوحة على التأويل، والمزيد من الصمت لتحريض الفكر ودفعه باتجاهات التأويل المختلفة التي يفتح عليها النص، فالنص عندي ماكر يخبئ الكثير من المعاني والمراد في بطائنه، لذا وجود البياض ونقط الحذف يهدئ من التهام النص وازدراده في سرعة اللامبالاة بما يُقرأ.. يجب على القارئ الذكي أن يهدئ سرعته وأن ينبش عن المدفون في سرية الكلمات.

٧. تتناصين في الرجيم الكلامي مع خطابات عديدة الأشكال: الرسالة، الشعر، التاريخ، المقالة السياسية.. أي دور لعبته هذه العناصر مجتمعة في تأسيس فنية السرد هنا؟

النص هنا استدعى كل ما فيه، أنا أجيد فن الإنصات الداخلي لكل ما يتمخض عنه النص.. لا افرض أي قيود أو شروط أو أساليب وأشكال تأتيني من الخارج الجاهز في نمطيته واستهلاكه.. النار الهادئة هي سياستي التي اتبعها في الكتابة.. انتظار يتشكل فيه الجنين بحسب احتياجات نموه الخاصة به وليس بغيره.. لذا جاء رجيم الكلام بهذا الشكل وليس بمثل «مزون» أو «حجر على حجر» أو «النواخذة» أو «الشمس مذبوحة والليل محبوس».

كل من هذه الروايات كتبتها طبقاً لمواصفاتها التي خضعتُ لهما تماماً، ولم أفرض عليها أياً من شروطي أو أحشرها بإحدى القوالب الجاهزة.

وهذا هو أسلوبي في الكتابة.. الإنصات لشروط النص الحقيقية.

٨. كيف استقبل النقاد عتابك ونقدك للنقد ذاته عبر التجربة، هل عاملوها بنفس الضيق أم أنه تناولوها بصدر رحب ومنحوها التفاته مهمة؟

بالعكس «رجيم الكلام» بالذات استقبلت أحسن استقبال، وكتب عنها الكثير من الكتابات الايجابية، مما يدل على فهم النقاد لها، وإحساسهم فعلاً بخطورة الموقف النقدي وأهميته لتقييم التجارب الكتابية.

على كل حال النقد منذ فترة طويلة وهو بجانب ما اكتبه، ويتلقف تجاربي في الكتابة باهتمام كبير، ربما لأنني كاتبة تجريبية، وهذا مما يدفعهم للاطلاع على التجارب المختلفة التي أتناولها في الكتابة.

ولا تنسى الكتابة التجريبية هي المنبع الحقيقي للنقد الحي، فمن أراد لنقده أن يكون متطوراً عليه متابعة الكتابات التجريبية الجديدة باستمرار

حتى يجدد اكتشافاته ويطور أدواته النقدية.

٩. ما جدوى الكتابة في نظرك، في عصر التهافت على الماديات، وسطوة العولمة المدمرة، هل هو التعويض والامتلاء أم هو التأسيس لعالم مغاير ولو على سبيل الاستيهام أم هو دفاع عن قيم تنهار وتتوارى خلف العتمة رويدا رويدا؟

كنت قد وصلت إلى هذه النتيجة المحبطة أثناء كتابة «رجيم الكلام» ولكن ردة فعل النقاد والقراء والكتابات الكثيرة التي حصلت عليها الرواية، أكدت لي بأن الكتابة مازالت بخير وأن تأثيرها يصل إلى أقصى البقاع، لذلك أرى أن الكتابة سيبقى دورها مهماً لأنها ترجمة الوجدان الإنساني وليس آلية الأجهزة ما سيحكم حياتنا وعواطفنا، والكتابة فعل وتجربة إنسانية لن يماثلها ولن يقاربها أي شيء.. ولذلك ستبقى برغم كل شيء.

ويكفيني منها ما تمنحه لي من سكينة وراحة بعد إفراغ الطاقة والشحنة الساكنة بي، التي لا تجد منفذا لها إلا بالكتابة.

١٠. لماذا هو الكلام رجيم؟

لأن الرجم ليس فقط بالحجر.. فهناك رجم العين من ذلك، وهو الرجم بنظرة العين، والرجم بالإيماءة، والرجم بالكلام..

والمرجوم بالكلام هو الملعون بالكلام.. وهو القسوة بعينها.

١١. من هي فوزية شويش التي تحدثت عنها الرواية، هل هي الروائية نفسها أم شخصية ورقية ظهرت لتؤدي معنى أم لعبة تمويهية للقارئ قصد خلخلة رؤية القارئ للرواة في النص؟

فوزية شويش هي الروائية نفسها لأن الرواية هي عبارة عن سير بعضها حقيقي وبعضها يمثل الجزء الفني من الرواية وهو المؤلف منها.. وهناك السيرة الخاصة بالشهيدة أسرار القبندي هي حقيقية أيضاً، أما ما يتعلق في شخصية «نارنج العبد الله» فهو الجزء المموه من الرواية.

١٢. ما العلاقة بين أسرار ونارنج وفوزية شويش؟ هل هن أوجه متغيرة لشخصية واحدة هي المرأة الكويتية، أم هن الكويت نفسها؟ أم ماذا؟

• العلاقة بين الثلاث هي علاقة المرايا، فكل واحدة منهن تضيء على الأخرى في علاقة النقص أو الكمال.. أي ما يكمل الجزء الناقص ويكشف الاكتمال.. أو بصيغة أخرى هي ثلاثة أرجل لوقوف الطاولة.. واقصد الرواية.. وهن نموذج لشخصيات إنسانية تصلح لكل زمان ومكان، ولا يمثلن بالضرورة الشخصية الكويتية وان كن كويتيات للنخاع، ولكن دم الإنسان هو أحمر لكل الأجناس البشرية ومعاناة الألم هي ذاتها في كل مكان.

١٣. يتضمن نص الرجيم تداخلات متشعبة بين السرد والشعر، وهما جنسان أدبيان يتآخيان في نصك. ترى متى يبدأ الشعري وينتهي السردي أو العكس؟

لا استطيع أن احدد الفواصل بينهما بدقة متناهية لأنه يصعب علي فعل ذلك.. لأن النص يكتبني في اغلب الحالات عن طريق التداعي السريع.. ولكن ممكن أن أقول بأن الشعر يتدفق في المشاهد الوجدانية الموجعة وفي المنولوجات التأملية ذات الروح الفلسفية.

١٤. يصور النص الروائي حربا طاحنة بين المبدعين والكتاب. وهو مشهد للأسف تعيشه جميع البلدان العربية، حيث تشتعل الحروب الصغيرة الطاحنة بين الكتاب الإخوة الأعداء، وتكثر المكائد، وينصب البعض للبعض فخاخاً، ترى إلام يرجع هذا الكره المضمر بين الكتاب؟

للأسف إلى الآن لم يكتشف الكتاب ضرورة وأهمية وجود الآخر في حياة الكاتب.. الآخر هو مرآتي التي أرى فيها نفسي واستطيع أن أنافسها وان أنمو بها وأصحح ذاتي وأطور عملي..

لم يكتشف الكتاب ضرورة وأهمية وجود الآخر في حياة الكاتب.. الآخر هو مرآتي التي أرى فيها نفسي

من غير الآخر لا أهمية لي.. لأنه في الحقيقة وجوده هو ما يضف عليّ أهميتي ويزيد من ثراء تجربتي ومن نموها وتطورها... ولو استطعنا فهم معنى وجود الآخر وضرورته لما وجد هذا التشاحن العقيم.

١٥. هل أنت مع مفهوم الكتابة النسائية أم مع مفهوم الكتابة الإنسانية؟ وأين تجد فوزية شويش ذاتها وسط هذا الصراع حول إثبات المفاهيم؟

أنا مع مفهوم الكتابة النسائية الإنسانية، وهل يجوز أن توجد كتابة نسائية غير إنسانية؟ كأنك تقول لو وجدت كتابة نسائية فهي غير إنسانية وهذا الفصل غير معقول... فالكتابة النسائية مميزة ببصمتها الإنسانية والنسوية، وهي تجربة ثرية تضيف إلى الكتابة نكهة وطعم مختلف عن الكتابة الذكورية... فهي شديدة الخصوصية وعميقة الملاحظة ودقيقة في التفاصيل ورقيقة في مشاعرها.

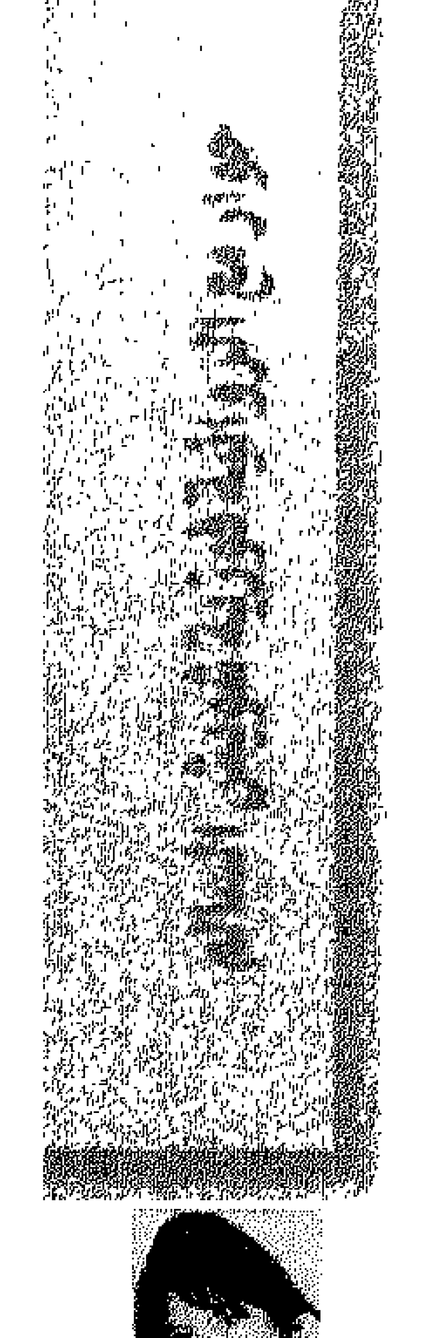
وأنا مع الكتابة النسائية وليس عندي صراع ضدها ولإثبات نسبها إلى عالم الذكورة أنا لا أعاني أزمة هوية في كتابتي.. سعيدة بها وبأنوثتها، وبكل هذه الاختلافات المميزة.

١٦. تضمنت روايتك تيمة الصراع بين الخير والشر، وجسدت الحيوانية الآدمية في أوج شراستها، فكيف تأتى لك هذا الكم الهائل من المأساة؟

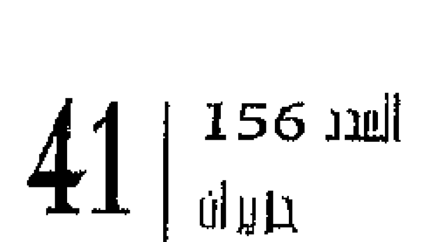
ربما هي حساسيتي الزائدة وتفاعلي مع الهموم والأوجاع الإنسانية، التي باتت تفوق الحد، ولم يعد هناك سقف محدد لها..

الوجع البشري بات رخيصا جداً، والعالم أعتاد عليه، من كثرة المصائب تبلدت المشاعر، الناس محاصرة بالفواجع... منها ما اجترحه الإنسان ومنها ما تخلفه ثورات الطبيعة... هموم الإنسان وآلامه لا تمر عليّ بسهولة، تتشبع روحي بها حتى الحافة، بعدها لن يكون هناك هدوء إلا عندما أوزعه على صفحات الورق، حتى أستطيع أن أعود إلى حياتي من جديد.

وما حدث في «رجيم الكلام» كان معايشة حية للدراما الحقيقية التي عاشها وطني وشعبي وأنا بالطبع.



• قاص وناقد من المغرب



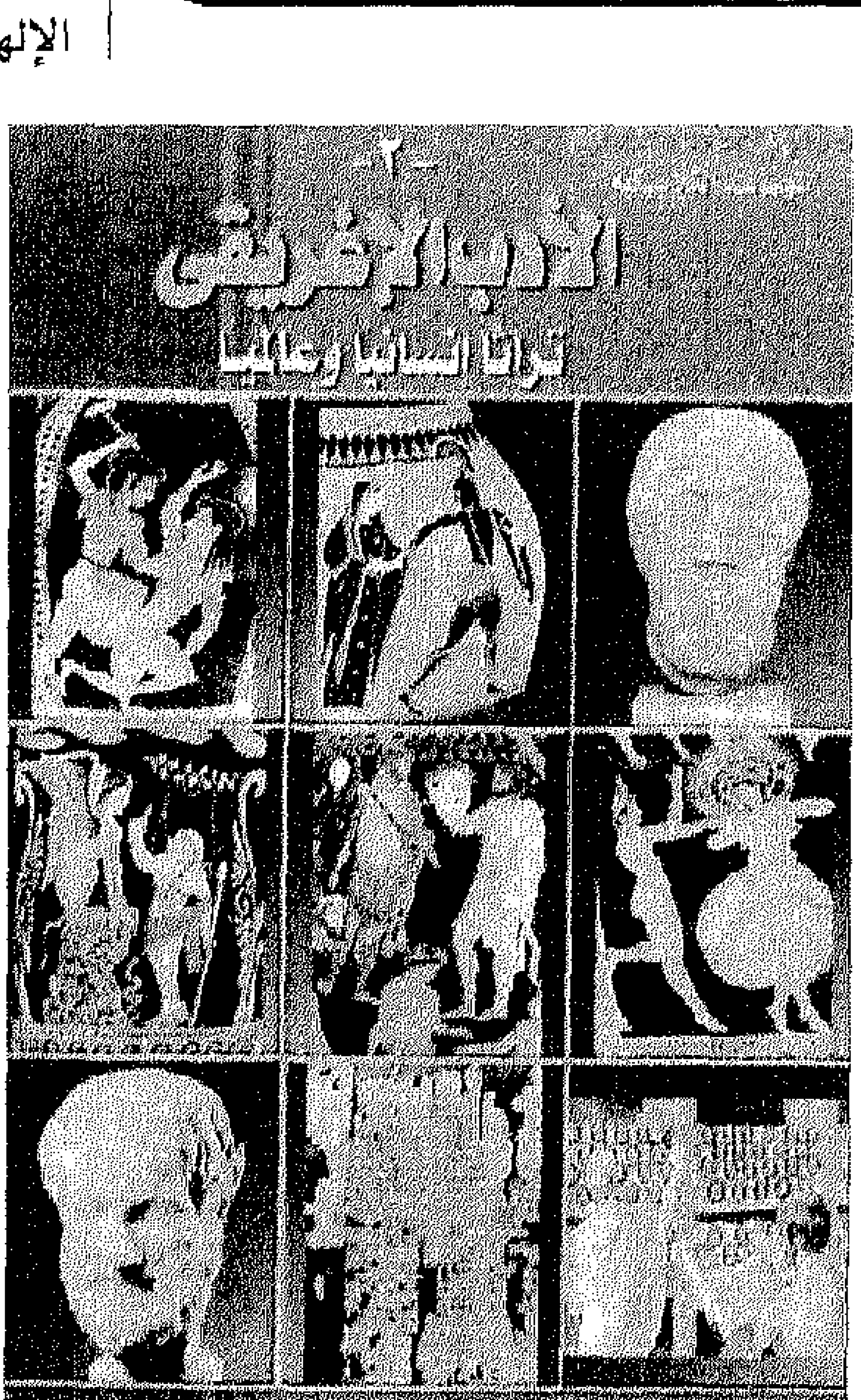
عندما تقرأ الحداثة الميثولوجيا الإغريقية من خلال كتاب: «هل صدق الإغريق أساطيرهم»؟



هناك منطلقات أراها أساسية لتأطير الحديث عن كيف قرأ المؤرخ الفرنسي بول فين الميثولوجيا الإغريقية. هذه المنطلقات هي:

١- الأسطورة هي حكاية «حقيقية»، «مقدسة»، وقعت في بداية الزمن، وتصلح كنموذج للتصرفات الإنسانية، حيث إن مهمة الإنسان تكمن في إعادة القيام بالتصرف النموذجي الذي قام به الأبطال الأسطوريون. وأبطال الأسطورة ليسوا بالضرورة آلهة، وإن كانت الآلهة تلعب عادة دورا مهما في الأسطورة. وهذه الشخصيات الأسطورية، هي التي علمت الناس ممارساتهم الشعائرية الأكثر أهمية، كما علمتهم مختلف التقنيات والمؤسسات.

وعلى الرغم من قولنا إن الأسطورة «حكاية حقيقية ومقدسة»، إلا أنه ينبغي التأكيد على أن الأمر يتعلق بمفهومين نسبيين، فما قد يكون «حقيقيا» «ومقدسا» بالنسبة إلى حضارة ما، أو شعب ما، أو شخص ما، قد لا يكون كذلك بالنسبة إلى حضارة أخرى، أو شعب آخر، أو شخص آخر. وبذلك فإن مفاهيم أخرى كتلك التي سيثيرها بول فين في كتابه مثل: «الصدق» و«الكذب»، و«الصواب» و«الخطأ»، ستكون هي أيضا مفاهيم نسبية.



٢- لقد تعاملت الاتجاهات الحديثة مع الميثولوجيا الكلاسيكية من خلال أربع وجهات نظر، هي:

أ- وجهة نظر ملحدة لا دينية: حيث ينطلق أصحابها من رأيين: رأي يرى أن هذه الأساطير تشهد على العبقرية الخلاقة للإنسان وللحضارات الشفهية، ورأي يرى أن هذه الأساطير ليست إلا حكايات بدون أهمية، تنتمي إلى حقبة ولت تمثل «طفولة الإنسانية»، حقبة كان الإنسان يصنع فيها لنفسه آلهة أو قوى بحجم جهله وضعفه.

ب- وجهة نظر ملحدة لا دينية ولكنها علمية (علوم إنسانية): وتنقسم بدورها إلى قسمين: قسم يقول بأن الميثولوجيا الكلاسيكية هي نتاج خيال إنسان ما قبل - العقل وتمثل رمزية ما - قبل العقل، وهما خيال ورمزية لم يعودا صالحين بعد أن اكتسب الإنسان الفكر العقلاني.

وقسم يرى في الميثولوجيا الكلاسيكية عقائد مشتركة تنظم جماعة قديمة، وهي أيضا حكايات عقلانية، تدفع إلى فهم المنطق «البري» للعقل الإنساني. إنها حكايات ينبغي فك رموزها لا تأويلها.

ج- وجهة نظر دينية توحيدية: ترى أن بعض حكايات الميثولوجيا الكلاسيكية تتعرض لمعنى العلاقات الإنسانية الإلهية، علاقات الخالق والمخلوق، إلا أنها في الغالب في حاجة إلى إعادة تأويل لكي تتماشى مع الإيمان بإله واحد، وحذف كل ما هو «حلولي»، و«صبياني» و«شيطاني» منها.

د- وجهة نظر دينية لا توحيدية (عامة): ترى أن أساطير الميثولوجيا الكلاسيكية تبعث على التفكير في العالم الرمزي والتأويلي «المنفتح والحر»، وفي معنى الألوهية، ومعنى المقدس.

وبذلك فليس الإغريق وحدهم من تأرجح بين تصديق وتكذيب أساطيرهم، وإنما الدراسات الحديثة أيضا - التي تعاملت مع الميثولوجيا الكلاسيكية - قد تأرجحت هي الأخرى بين التصديق والتكذيب، بين النظرة العلمية والنظرة الاحتقارية.

٣- إن الاتجاهات الحديثة قد قرأت الميثولوجيا الكلاسيكية من خلال أربعة مستويات هي:

أ- المستوى السردي: ويتعلق الأمر هنا بتحليل النظام النصي لأسطورة ما، وهي مهمة اللسانيين والبنيويين والأنتربولوجيين.

ب- المستوى السببي: ويتعلق الأمر هنا بوصف العمل التفسيري والتأسيسي

لأسطورة ما، في مجتمع ما، أو في ثقافة ما، أو في ديانة ما. وهذه مهمة علماء الاجتماع، وعلماء الأجناس، ومؤرخي الأديان.

ج- المستوى الرمزي: ويتعلق الأمر هنا بالتعرف على الصور والرموز وتتبع منطقية تطورها مع الفضاءات والطاقات الموجودة في أسطورة ما. وهذه مهمة الفلاسفة وعلماء النفس.

د- المستوى الديني: ويتعلق الأمر هنا بالعلاقة الحتمية الموجودة بين الأسطورة والدين، وبين الأسطورة والممارسات الشعائرية. وهذه مهمة علماء الأديان.

٤- ما الذي يجعل من المؤرخ الفرنسي بول فين (المزداد سنة ١٩٣٠) مؤرخا حداثيا؟

إن هذا الأستاذ الشرفي بكوليج دوفرانس، وعضو المدرسة الفرنسية لروما، والمتخصص في أثينا وروما القديمتين، قد قدم تصورا جديدا لكتابة التاريخ من خلال كتابه: essai d'épistémologie comment écrire l'histoire -(كيف نكتب التاريخ - بحث في الإبيستمولوجيا) الصادر سنة ١٩٧١، وأعاد قراءة التاريخين الإغريقي والروماني - وفق هذا التصور الجديد للتاريخ -من خلال عدة كتب من بينها l'empire gréco-romain (الإمبراطورية الإغريقية- الرومانية) ٢٠٠٥ و sexe et pouvoir a rome (الجنس والسلطة في روما) ٢٠٠٥.

إنه يعيد قراءة تاريخ أثينا وروما من خلال الربط بين الجنس والسلطة، وبين الدين والسياسة، وبين الرشوة والسياسة، ويتحدث عن الجنس المثلي، وعن الانتحار، وعن الإجهاض، ويعيد قراءة تاريخ المدينة الكلاسيكية من خلال نظامها، حيث يتحكم الأعيان فيها عن طريق منح الشعب الخبز والألعاب، ومنح الأراضي لقدماء المحاربين، ومنح الحكام تماثيل تخلدهم.

إن التاريخ بالنسبة إلى بول فين لا يخلو من الجانب الذاتي، فكل مؤرخ يقدم رؤيته الخاصة لحلقة من الماضي اختار أن يدرسها. فالسرد التاريخي يقوم على اختيارات المؤرخ التي تعكس قيمه الخاصة، والتي تسعى إلى أن تجيب عن الأسئلة التي يطرحها على نفسه.

وتكمن حداثة بول فين أيضا في أنه يقدم مفهوما جديدا للمقدس وللإلهي. فإذا كان piaget يرى أن مفهوم الإلهي هو مفهوم يورث عن الأبوين، فإن بول فين يؤكد أن الرضيع يكتشف مفهوم الإلهي



في والديه، وبذلك فإن مفهوم الإلهي لا يوجد بالضرورة كمفهوم مسبق. إنه مؤرخ يستعين بعلم الاجتماع، وبعلم النفس، وبالفلسفة، وبالعلوم الحقة، كما أنه لا ينفي في دراسته التاريخية ما للخيال من قيمة. فالعنوان الفرعي للكتاب المدروس: «هل صدق الإغريق أساطيرهم؟ «هو» بحث في الخيال كمكون». أي الخيال كمكون من مكونات التاريخ.

بعد هذه المنطلقات الأساسية- في اعتقادي- سأعمد إلى ترتيب قراءتي الناقدة للكتاب على شكل نقط. هذه النقط هي:

١- ما هي الفترة التي يغطيها هذا الكتاب؟

يقول بول فين: « الفترة التي سندرسها تمتد حوالي ألف سنة، من القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الرابع بعد الميلاد».

وكما هو معلوم، فإنه يمكن تقسيم حياة الأساطير الإغريقية إلى ثلاثة

إن التاريخ بالنسبة إلى بول فين لا يخلو من الجانب الذاتي، فكل مؤرخ يقدم رؤيته الخاصة لحلقة من الماضي

عصور هي: العصر الملحمي، والعصر التراجيدي، والعصر الفلسفي. وفي كل هذه العصور كانت الأسطورة الإغريقية متبلورة وتامة الملامح. أي أننا لا نعرف شيئا عن « شكلها البدائي».

وعندما يبدأ بول فين دراسته انطلاقا من القرن الخامس (ق.م) فمعنى هذا أنه يسقط من الحقبة المدروسة العصر الملحمي، على الرغم من أنه يحيل بين الفينة والأخرى على هومير وهيزيود. فما يهمه كمؤرخ حداثي، ليس هو الإلياذة والأوديسا في حد ذاتهما - كأقدم نصوص إغريقية في هذا المجال - ولا قصيدة « الأعمال والأيام» لهزيود، ولا قصيدة « أنساب الآلهة» المنسوبة إليه أيضا، وإنما يهمه كيف تلقى الإغريق هذه الأعمال عدة قرون بعد ظهورها.

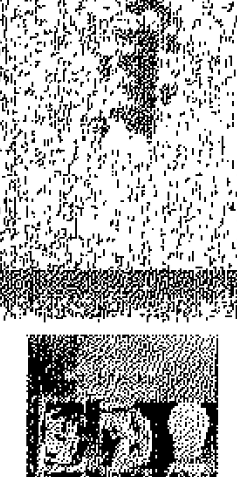
ما يهمه هو هل صدق الإغريق هذه الإنتاجات المؤسسة للميثولوجيا الإغريقية انطلاقا من تأكيد عدد من الباحثين - وعلى رأسهم هيرودوت - أن هومير وهيزيود هما اللذان خلقا للإغريق أجيال الآلهة، وأعطياها أسماء، وعينا اختصاصاتها ووظائفها وعرفا بأشكالها.

وما يهمه أيضا هو هل فهم الإغريق لماذا نسب هومير إلى الآلهة كل ما هو بذيء وخسيس عند البشر: من سرقة، ومراهقة، وخيانة، وغدر... وإن كان هذا لم يمنعه من جعل بعض الآلهة حارسة على القيم الأخلاقية السائدة في عصره.

وهل صدق الإغريق ما ذهب إليه هيزيود من أن « الآلهة والبشر لهم نفس الأصل.» كما أن بدأ الدراسة من القرن الخامس (ق.م) معناه أن بول فين قد أسقط من الحسبان أيضا xenophane، الذي كان يرى أن « الآلهة لم تكشف للبشر عن كل الأشياء منذ البداية، ولكن البشر وجد الأحسن عن طريق البحث مع مرور الزمن».

فليس المهم xenophane ولكن المهم هو كيف لم يعد الإغريق يصدقون قرنا بعده أن التقنيات التي يمارسها الإنسان ليست هبة من الآلهة، أو نتيجة « سرقة بروميثيوس للنار»، وإنما نتيجة ما قامت به الإنسانية من بحث متطور على مر العصور.

لا يهتم بول فين بما تحدث عنه Mimnerie de colophone (حوالي ق٧ ق.م) من معاناة الإنسان التي تعكسها الأساطير: فقر، ومرض، وشيخوخة وحزن، إلى درجة أنه يقول: « ليس



هناك إنسان لم يرسل عليه زوس ألف ألم»، ولا ما قاله معاصره Sémonide بأننا« نحن البشر نعيش كقطيع لا نعلم أي طريق سيسلك الإله ليوصل كل واحد منا إلى قدره «.

لكن ما يهمه هو ما الذي دفع بندار وسوفوكل إلى القول – على غرار هذين الشاعرين بضعة قرون بعدهما – من الأفضل للإنسان ألا يولد أصلا، وإذا ما حدث وجاء إلى العالم، فمن الأفضل أن يموت على وجه السرعة.

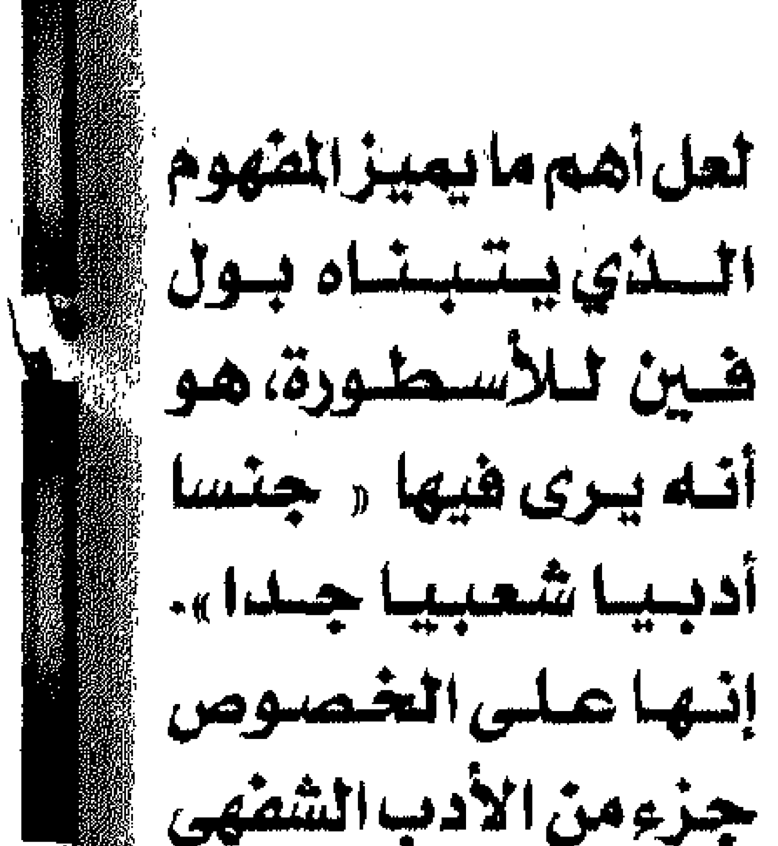
وما الذي دفع أفلاطون – عكس هذه الآراء– إلى القول بأن « الآلهة لا تتسبب في كل شيء وإنما تتسبب في الخير فقط».

وعندما جعل بول فين دراسته تمتد إلى حدود القرن الرابع ميلادي، فمعنى ذلك أنه أدخل في الحسبان pausanias الذي جاب كل بلاد الإغريق باحثا في مكتباتها عن الأساطير بشغف، حيث صارت الأساطير، في هذه الفترة، تسكن بطون الكتب. وإن كان بول فين يعترف بأنه ظلم pausanias عندما اعتقد في البداية أنه لم يسافر إلا في خياله، لكنه تأكد بعد ذلك أنه فعلا جاب الآفاق.

٢- المنهج المعتمد في هذا الكتاب :

يقول بول فين بأن منهجه في البداية – فيما يتعلق بقضية تصديق أو عدم تصديق الإغريق لأساطيرهم – كان هو دراسة تعدد أطراف الاعتقاد والتصديق، انطلاقا من المتكلم، وانطلاقا من التجربة اليومية. غير أنه تنبه إلى أن هذا الأمر يقوده بعيدا عن مركز اهتمامه فغير منهجه في الدراسة، حيث آمن بأنه عوض الحديث عن الاعتقاد والتصديق، ينبغي الحديث عن الحقائق، وأن الحقائق نفسها هي خيالات، ويؤكد بول فين – وفق هذا التصور المنهجي الجديد– أنه ليست نظرتنا إلى الأشياء هي التي تتغير، وإنما حقائق الأشياء نفسها هي التي تختلف باختلاف العصور. وبذلك فالحقيقة ليست تجربة واقعية بسيطة، وإنما هي تجربة تاريخية. كما أنه لا يريد أن يقول – من خلال تصوره المنهجي – بأن الخيال ينبئ بالحقائق المستقبلية، وبالتالي ينبغي أن يمسك بسلطة الأشياء، وإنما يسعى إلى القول بأن الحقائق هي أصلا خيالات، وبأن الخيال ممسك بسلطة الأشياء منذ البداية. لذلك فالحضارات تتوالى، لكنها لا تتشابه، والإنسان لا يعثر على الحقيقة، وإنما يصنعها كما يصنع تاريخه.

وإذا كان هذا هو التصور العام للمنهج الذي تقوم عليه دراسة بول فين ، فإنه



لا بد من الإشارة إلى أن هذا المنهج يقوم على عنصرين أساسيين هما :

العنصر الأول: طرح عدد كبير من الأسئلة طيلة الكتاب، انطلاقا من عنوان الكتاب نفسه ولعل من أبرز هذه الأسئلة:

كيف يمكن أن نصدق أنصاف الأشياء، أو كيف يمكن أن نصدق أشياء متناقضة؟

ما هي الأسطورة؟ هل هي تاريخ متدهور؟ أم تاريخ مضخم؟ أو مجرد تخريف جماعي؟.

هل ميز الإغريق بين ما اعتبروه حقيقيا، وبين اختلافات شعراء كانوا يرغبون في تسلية جمهورهم؟.

وإذا كان الإغريق قد آمنوا حقيقة بهذه الأساطير، فهل عرفوا –على الأقل – كيف يميزون بين الحكاية وبين المتخيل؟

هذه نماذج للعديد من الأسئلة التي طرحها بول فين في كتابه، والتي أجاب عن بعضها مباشرة، وجعل بعضها الآخر مقدمة لفصول كتابه، في حين ترك بعضها الآخر معلقا.

العنصر الثاني: هو المقارنة بين الإغريق وبيننا في عدة نقط، لعل من أبرزها المقارنة بين طريقة كتابتهم وطريقة كتابتنا للتاريخ، ثم المقارنة بين مفهومهم ومفهومنا للأسطورة. ففيما يتعلق بالمقارنة الأولى، فإن الطريقة المعاصرة للبحث التاريخي تقوم أساسا على التمييز بين المصادر الأصلية، وبين المراجع الفرعية أو ما يسميه A.D Monigliano « مراجع اليد الثانية « (Second Hand)، في حين أن المؤرخين الإغريق لم يعطونا إلا نادرا إمكانية معرفة ما إذا كانوا يميزون بين المصادر الأساسية، وبين المراجع الفرعية، لأن المؤرخ الإغريقي لم يكن يذكر مراجعه إلا نادرا.

أما على مستوى المقارنة بيننا وبين الإغريق فيما يتعلق بمفهوم الأسطورة، فإن بول فين يرى أننا نحيي في الأسطورة تاريخا ضخمته « عبقرية شعبية»، ونرى فيها تضخيما لحدث ملحمي كبير، في حين يرى الإغريق أن هذه الأسطورة هي حقيقة متدهورة نتيجة « السذاجة الشعبية «، حتى وإن كانت لها نواة تاريخية أصلية، وحفلت ببعض التفاصيل الصغيرة الحقيقية مثل أسماء الأبطال وسلالاتهم.

٣- مفهوم الأسطورة عند بول فين :

لعل أهم ما يميز المفهوم الذي يتبناه بول فين للأسطورة، هو أنه يرى فيها « جنسا أدبيا شعبيا جدا». إنها على الخصوص جزء من الأدب الشفهي، إنها أدب ما قبل –الأدب. إنها ليست حقيقية ولا متخيلة لأنها خارج عالم التجربة، إنها سرد لكنه مجهول المصدر يمكن التقاطه وترديده، لكن دون أن نكون نحن مؤلفيه.

ويرى بول فين أن الأسطورة الإغريقية، قبل أن تضع قناع التاريخ، كانت شيئا آخر، لم تكن تتعلق بإيصال ما تمت رؤيته، لكن بتكرار ما كان « يقال « عن الآلهة. وتتميز الأسطورة بأن الذي يرويها يستعمل الخطاب غير المباشر لإيصال خطابه الخاص، من خلال : «يقال إن...» أو « تحكي ربة الشعر أن...» فعندما يتعلق الأمر بالآلهة والأبطال يصبح المصدر الوحيد في الأسطورة هو: « يقال»، وهو مصدر له سلطة غريبة.

والأسطورة بالنسبة إلى بول فين ليست عالم فكر متميز، إنها ليست أكثر من معرفة بواسطة المعلومات. وهذه المعلومات يتم تلقيها على « ذمة الآخرين».

وهو يرى أن جوهر الأسطورة لا يكمن في أن تكون معروفة لدى الجميع، ولكن جوهرها يكمن في أنه يفترض فيها أن تكون معروفة لدى الجميع حتى وإن لم تكن معروفة عموما، لذلك يقول أرسطو:» حتى المواضيع المعروفة، ليست معروفة إلا من طرف قليل من الناس».

ويستعمل بول فين مصطلح أسطورة « Mythe » مرادفا لمصطلح « Legende »وهو ما أترجمه شخصيا « بالحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة»– عكس الترجمات المتداولة في الثقافة العربية مثل خرافة، وحكاية، وأسطورة – وإن كنت لا أشك في أن بول فين قد استعمل مصطلح « Legende » بالمعنى الذي قصدته في ترجمتي، إذ أنه كلما استعمل مصطلح « Mythe » إلا وربطه

بالعجائز والمربيات والنحويين والخطباء، وكلما استعمل مصطلح « Legende » إلا وربطه بالمؤرخين الإغريق القدماء. ولا يسوغ هذا الربط إلا إذا رأينا أن ما نتحدث عنه هو تاريخ، أو على الأقل يأخذ مظهر التاريخ. كما أن

بول فين يبدأ باستعمال مصطلح « Legende » بعد أن يقول بأن الأسطورة وضعت قناع التاريخ.

٤- المؤرخ الإغريقي القديم والأسطورة:

يؤكد بول فين أن المؤرخ الإغريقي القديم في تعامله مع « الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة « Legende » لم يكن يضع هوامش لكتابته التاريخية، لأنه كان يريد أن يصدق وكفى، (إلا إذا كان فخورا بكونه سيقدم نصا نادرا أو مؤلفا مجهولا، وهذا النص أو هذا المؤلف يشكل في حد ذاته معلمة سيرجع إليه الفضل في الكشف عنها).

كان المؤرخ الإغريقي القديم- حسب بول فين يحكي التاريخ جامعا كل ما أكده الذين سبقوه دون أن يتساءل « إن كان الأمر حقيقيا؟ ». فقد كان يقف عند حدود حذف بعض التفاصيل التي كانت تبدو خاطئة أو بالأحرى خارقة وغير محتملة الوقوع. فقد كان يفترض بأن سابقيه كانوا يقولون الحقيقة، حتى ولو عاش سابقوه عدة قرون بعد الحدث الذي يحكونه (فتراثهم الشفهي كان موجودا، وكان يعتبر حقيقة).

فالمؤرخ القديم يصدق أولا، ولا يبدأ بالشك إلا عندما يتعلق الأمر بتفاصيل لم يعد قادرا على تصديقها. وإذا لم يكن المؤرخ الإغريقي القديم يذكر السلطات التاريخية السابقة عليه فلأنه كان يعتبر نفسه سلطة تاريخية قوية.

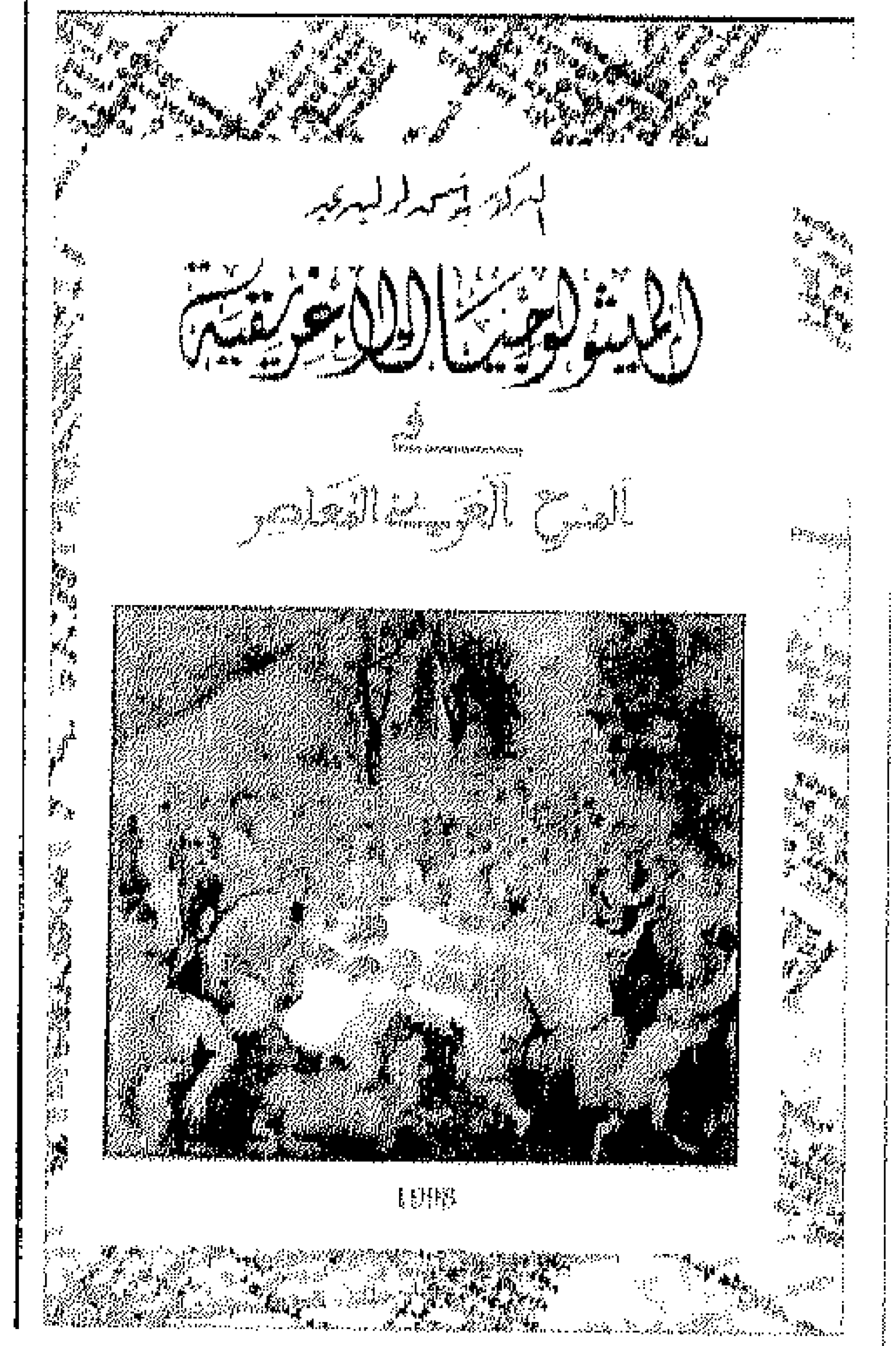
ويرى بول فين أن احترام المؤرخين القدماء للموروث الشفهي الذي نقله إليهم سابقوه راجع إلى أن التاريخ لم ينشأ عند الإغريق من « الجدال » - كما هو الأمر في وقتنا الحاضر- وإنما نشأ من البحث. وهذا هو المعنى الحقيقي في رأيه - للكلمة الإغريقية « Historia ». ولم يكن المؤرخون القدماء يعتقدون أنهم يعبرون عن الحقيقة « الكاملة »، وإنما كان على قرائهم أن يشكلوا فكرتهم الخاصة عن هذه « الحقيقة ». فالجمهور الذي كان يتابع كتابات المؤرخين القدماء كان مركبا : جزء منه يبحث عن التسلية فقط، وجزء آخر يقرأ التاريخ بعين أكثر نقدا، وجزء ثالث من محترفي السياسة والاستراتيجيات. وكل مؤرخ يقوم باختياراته: هل يكتب للجميع مع مراعاة خصوصيات بعض الشرائح؟ أم يتخصص - كما فعل Thucydide - في المعلومات التقنية « الصحيحة » التي تتحول إلى معطيات يستخدمها السياسيون والعسكريون.

وإذا كان هيرودوت يميل إلى أن يسوق مختلف المعلومات المتناقضة التي استطاع أن يجمعها، فإن Thucydide لم يكن يفعل ذلك على الإطلاق، وإنما كان يحكي المعلومات التي كان يعتقد أنها « صحيحة »، ويتحمل مسؤوليته فيها. أما Pausanias فكان يفضل أن يبدأ حكيه للتاريخ الأسطوري أو للأسطورة التاريخية بعبارات مثل : « علمت أن... » أو « حسب مصادري... » وبذلك كان يحمل المسؤولية لمصادره.

وهكذا يرى بول فين أنه عندما يتعلق الأمر بالنسبة إلى المؤرخ القديم ليس بإبداء شك عام حول مجموع الأساطير، وإنما يتعلق الأمر بإبداء رأي أو حكم محدد في قضية خاصة، ويجعل اسمه ضمانة لصدق هذه الحلقة من الأسطورة أو تلك، فإنه يعود إلى التصديق، ويعمل على إنقاذ العمق الحقيقي الموجود في هذه الأسطورة.

٥- الأسطورة والطفولة:

يرى بول فين أن علاقة الإغريقي بالأسطورة كانت تبدأ منذ الطفولة. فالمربيات كن يحكين الأساطير للأطفال. لقد كن يحدثنهم عن الآلهة طبعا- لأن الإيمان والعقيدة كانا يقتضيان ذلك- كما كن يخفنهم بالحديث عن الغيلان وعن وحوش البحر الأسطورية. وكن يحكين - من أجل أنفسهن - وهن يبكين، حكايات عاطفية. لكن السؤال الأساسي هو : هل كن يحكين لهم



الدورات الأسطورية الكبرى: كأساطير طيبة، وأوديب، وهرقل؟ يؤكد بول فين أن الأطفال (صبية وبنات) كان عليهم أن ينتظروا الدخول إلى المدارس ليتعلموا الدورات الأسطورية الكبرى على يد النحويين، كما يشير بول فين إلى مسألة أساسية قلما انتبه إليها الدارسون، وهي أن البنات كن يذهبن إلى المدارس أيضا، أي أن المدارس كانت مختلطة، وكن يأخذن أيضا دروسا في الأساطير، غير أن الصبية كانوا يعمقون أكثر معارفهم بالأساطير على يد الخطباء، أما البنات فكان تمدرسهن يقف قبل أن يصلن إلى مرحلة التعلم على يد الخطباء.

ويسوق بول فين مثالا على علاقة الأطفال بالأساطير، حيث يسأل عامل في كرمة philostrate في مؤلفه «البطل» : « متى لم تعد تصدق الأساطير؟ » فيجيب philostrate

أو الناطق باسمه : « منذ أن صرت مراهقا، لأنني عند ما كنت طفلا، كنت أصدق هذه الحكايات، فمربيتي كانت تمتعني بهذه الحكايات، وكانت تصاحبها بأغنية جميلة، بل إن بعض هذه الحكايات كان يبكيها، لكن عندما صرت شابا، فكرت أنه لم يعد بالإمكان قبول هذه الحكايات بسهولة».

وعندما ينعت أفلاطون الأساطير بأنها « حكايات النساء العجائز » فإنه على الرغم من أن هذا النعت فيه حمولة قدحية، إلا أنه دليل على أن النساء العجائز كن يحكين الأساطير للأطفال. لكن على الرغم من أن كل الأطفال كانوا يعرفون الأساطير، إلا أن الفرق بين الأطفال الذين دخلوا المدارس والأطفال الذين لم يدخلوها، أن الذين دخلوها كانوا على علم بكل تفاصيل الأساطير بفضل النحويين والخطباء.

٦- مفهوم الحقيقة والكذب عند الإغريق:

يؤكد بول فين أن الإحساس بالحقيقة عند الإغريق كان كبيرا وواسعا إلى درجة أنه يضم بسهولة الأساطير. و«الحقيقة» عندهم تقول عدة أشياء إلى درجة أنها تحتضن أدب الخيال. كان الإغريقي ينظر إلى عوالم الأسطورة على أنها حقيقية بمعنى أنه لم يكن يشك فيها، لكنه لم يكن يؤمن بها كما يؤمن بالأشياء التي تحيط به.

فالذين عاصروا هومير وهيزيود وبندار كانوا يعتقدون أن هؤلاء الشعراء كانوا يحكون أمورا حقيقية بالمقارنة مع التجربة اليومية، وبالمقارنة مع الذي يحكي، وما كان غريبا عن التجربة

اليومية لم يكن بالنسبة إلى الإغريقي صوابا ولا خطأ بل لم يكن حتى كذبا، مادام الذي يحكيه لم يربح من ورائه شيئا، ولم يؤذ به أحدا. فالكذب الذي لا فائدة من ورائه ليس خداعا.

وهكذا فمن الإغريق من فهم أن الشعراء كانوا يخلطون الحقائق بالكذب أو الكذب بالحقائق ومنهم من اعتبر أن الأمر يقوم على تعارض بين الملحمة التي تكذب وبين الشعر التعليمي الذي يقول الحقيقة.

لكن عندما ظهر البحث التاريخي، بدأ - عكس الأسطورة - يطرح مفهوم الحقيقة والكذب، وبدأ الباحثون في التاريخ يرون أن الأسطورة لا بد أن تلائم باقي الحقائق بما أنها تقدم نفسها كحقيقة، وبذلك لم يعودوا يتساهلون مع المعلومات، وإنما صاروا يقومون بتشريحها ويتأكدون من صحتها. ومع ذلك ظل عدد من الإغريق يستمعون بتساهل إلى « الأساطير الحقيقية»، وإلى اختلافات الشعراء، ولم تكن تصدمهم الخيالات التي لا تجني فائدة من فصل الحقيقة عن الكذب، والتي لم تكن تخضع لسلطة أي علم من العلوم.

وهكذا وجدنا جمهورا يطالب بالحقيقة، وجمهورا آخر لا يطالب بها، ووجدنا تعايشا غير سلمي بين برنامجين للحقيقة: أحدهما كان ناقدا للأساطير، والآخر كان محترما لها. وهذا الصراع جعل أنصار البرنامج الثاني يمرون من الاحترام العفوي إلى الإخلاص للذات، فقد كانت لهم « قناعات» وكانوا يطالبون باحترامها. وبذلك لم تعد بالنسبة إليهم فكرة الحقيقة هي التي في الواجهة، وإنما احتلت المرتبة الثانية بعد « احترام المعتقد».

ويسوق بول فين نصا لنيتشه، يعكس في نظره، كيف تعامل الإغريق مع مفهومي الحقيقة والكذب في تلقيهم للأساطير. يقول نيتشه : « يسمح للسارد الملحمي أن يكذب، لأنه لا يخشى أية عاقبة وخيمة من كذبه. لذلك فالكذب مسموح به حيث سيحقق التزيين القائم على الجمال والجلال، لكن شريطة أن لا يسبب أذى (...) إن كبار الفلاسفة الإغريق عاشوا داخل هذا الحق في الكذب».

٧- مواقف مختلفة من الأسطورة:

يقدم بول فين طيلة كتابه عددا من المواقف المختلفة من الأسطورة، أفرزها التأرجح بين مفهومي الحقيقة والكذب، عبر عنها مؤرخون وفلاسفة وخطباء وشعراء تراجيديون.

فهذا هيرودوت حين تحدث عن زعم الفرس بأن جدهم الأسطوري هو Persée يقول :

« من جهتي، واجبي أن أقول ما قيل لي، وليس أن أصدق كل شيء، وما أقوله الآن يسري على كل مؤلفي». ويعتبر بول فين أن قول هيرودوت بضرورة عدم تصديق كل ما يقال له، هو اعتراف متأخر لأنه لم يرد إلا في الكتاب السابع من كتبه التسعة.

وهذا Pausanias يقول : « في بداية أبحاثي لم أكن أرى في أساطيرنا إلا تصديقا ساذجا، لكن الآن بعد أن بدأت أبحاثي تهتم بأركاديا، أصبحت أكثر حذرا. ففي العصور القديمة عبر أولئك اللذين نسميهم الحكماء، بواسطة الألغاز أكثر من التصريح. وأعتقد أن الأساطير المتعلقة بكرونوس تدخل في إطار هذه الحكمة».

ويعتبر بول فين أن مقولة Pausanias هي اعتراف متأخر أيضا لأنها لم ترد إلا في الكتاب الثامن من كتبه العشرة. كما أن هذه المقولة تعني أنه لم يصدق شيئا من الأساطير الكثيرة التي أوردها طيلة الثمانمائة صفحة السابقة من مؤلفه.

وهذا بندار نفسه يعبر عن موقف متذبذب من الأساطير، حيث يقول: « لا نجد عبر الأرض ولا عبر البحر الطريق التي تقود إلى احتفالات شعوب الشمال، ومع ذلك فإن Persée الشجاع قد ذهب إليهم في الماضي، وكانت أثينا هي مرشدته (...) من جهتي لا شيء يدهشني أو يبدو لي مستحيلا عندما تنجزه الآلهة». ويرى بول فين أن بندار حتى وإن كان له موقف محترم للأساطير، إلا أن بعض تعابيره يخونه، فيبدو وكأنه غير مصدق تماما لكل ما يحكيه.

وفي مسرحية « الفرسان» لأرستوفان نجد عبدا يائسا من وضعه يقول لعبد آخر : « لم يبق لنا إلا أن نرمي بأنفسنا عند أقدام صور الآلهة »، فيجيبه العبد الآخر : « صحيح قل لي هل تعتقد فعلا أن هناك آلهة؟ ».

ويسوق بول فين نصا لنيتشه، يعكس في نظره، كيف تعامل الإغريق مع مفهومي الحقيقة والكذب في تلقيهم للأساطير.

ويتساءل بول فين هل هذه مواقف شخصيات أرستوفان أم هي مواقف أرستوفان نفسه من الأساطير؟

وهكذا يبدو هؤلاء وغيرهم أحيانا متحفظين اتجاه الأساطير في مجموعها، وأحيانا أخرى يعودون إلى تصديقها. وتتحقق عودتهم هاته كلما رغبوا في أن يصبحوا مفكرين جادين ومسؤولين أمام حلقة من أسطورة ما. ويتساءل بول فين هل يتعلق الأمر بسوء نية؟ ويجيب بالنفي، فالأمر بالنسبة إليه يتعلق بتذبذب بين معيارين للحقيقة أولهما رفض العجيب في الأساطير، وثانيهما الاعتقاد الجازم بأنه من المستحيل أن يكون هناك « كذب كلي» في هذه الأساطير، وإنما الأمر يحتمل كذبا جزئيا.

٨- خلاصات: يمكن تسجيل أبرز الآراء التي أوردها بول فين في كتابه على شكل خلاصات من بينها:

١- هل صدق الإغريق أساطيرهم؟ الإجابة ليست بالسهلة لأن «صدق» تعني عدة أشياء. لم يصدقوا كلهم بأن Thésée قاتل Minotaure لأنهم كانوا يعرفون أن الشعراء « يكذبون»، ومع ذلك فهذا لا يعني أنهم كذبوا هذه الأساطير، فجميعهم يؤمن بالوجود التاريخي لـ Thésée لكن ينبغي « تشذيب الأسطورة بواسطة العقل».

٢- بالنسبة إلى الإغريق، ليس هناك مشكل فيما يخص الأساطير، وإنما هناك مشكل في العناصر غير محتملة الوقوع التي تحتوي عليها الأسطورة.

٣- يرى بول فين أن التقسيم الثلاثي الذي قدمه Varron للآلهة تقسيم أساسي ويساعد على فهم كيفية تعامل الإغريق مع آلهتهم وبالتالي مع أساطيرهم. وهكذا ميز varron بين آلهة المدينة التي كان الإغريق يقيمون لها الطقوس والشعائر، وآلهة الشعراء (أي آلهة الأساطير)، وآلهة الفلاسفة.

٤- إن نقد الأسطورة نشأ بواسطة البحث التاريخي ولم ينشأ نتيجة الحركة السفسطائية التي أدت بالأحرى إلى نقد الدين والمجتمع، كما أن نقد الأسطورة لا علاقة له بظهور علم الكون الفيزيائي (la cosmologie physique). ولعل أول خطوة في هذا النقد كانت هي حذف التدخل المرئي للآلهة من التاريخ. صحيح أنه لم يكن هناك شك في وجود هذه الآلهة لكن فيما أن الآلهة في مختلف الديانات تضل متخفية، وبما أن الأمر كان كذلك حتى في بلاد اليونان، قبل

توظيف هومير للعجيب في ملحمتيه، فإنه كان لابد من إعادة الأمور إلى أصولها، وحذف التدخل المرئي للآلهة من الأسطورة حتى تصبح تاريخا.

٥- كان هناك نقد بطبيعة الحال للمعتقدات الدينية، لكنه كان مختلفا عن نقد الأساطير، حيث وجد من المفكرين من نفى الوجود الفعلي لبعض الآلهة أو لكل الآلهة، لكن أغلب الفلاسفة والعقول المثقفة لم يكونوا ينتقدون الآلهة أو ينفون وجودها، وإنما كانوا ينتقدون الأشياء التي تلصق بالآلهة فتحط بالتالي من شأنها وجلالها. وإذا كان نقد المعتقدات الدينية يسعى إلى إنقاذ فكرة «الآلهة» من خلال تنقيتها من كل المعتقدات الساذجة والخرافات، فإن نقد الأسطورة كان يسعى إلى إنقاذ فكرة « الأبطال » من خلال جعل وجودهم محتمل الوقوع، كما هو الأمر بالنسبة إلى الآدميين العاديين.

٦- دعا كل من أفلاطون وبلوتارك إلى مواجهة الأسطورة باللوغوس وإرجاع السيرة الذاتية للبطل الأسطوري إلى نواتها التاريخية. غير أن تشذيب الأساطير باللوغوس لا يعني – حسب بول فين – أنهما يتعارضان كما يتعارض الخطأ مع الحقيقة وإنما يعني تحويل جيل الأبطال إلى آدميين عاديين، وجعل أجيالهم متناغمة مع الأجيال الآدمية، أي متناغمة مع التاريخ ابتداء من حرب طروادة.

٧- تغير كل شيء في العصر الهلليني، فالأدب أراد أن يصبح أدبا عالما، ليس معنى ذلك أنه سيصبح حكرا على النخبة، وإنما سيتطلب من الجمهور أن يبذل جهدا ثقافيا. فصارت الأسطورة ميثولوجيا (أي علما للأساطير)، وحتى وإن ظلت للشعب أساطيره إلا أن الميثولوجيا التي صارت عالمة بدأت تبتعد عنه وصارت دليلا على نوع من الشرف المعرفي الذي يعلي من مرتبة صاحبه.

٨- كان هناك في العصر الهلليني جمهور مصدق، لكنه مثقف، وكان يطالب بعجيب جديد، لا يبقى فوق التمييز القائم بين الحقيقة والخطأ، ولا يبقى خارج الزمن. كان هذا الجمهور يرغب في أن يصبح العجيب « علميا » أو بالأحرى تاريخيا لأنه لم يعد هناك مجال لتصديق العجيب على الطريقة القديمة، لذلك صار لزاما على الأسطورة إن كانت تريد البقاء حية أن تأخذ مظهر التاريخ.

٩- احترم الكتاب في العصر الهلليني – في تعاملهم مع الأسطورة – ثلاث قواعد أساسية :

أ- عدم إصدار أي حكم على العجيب والخارق.

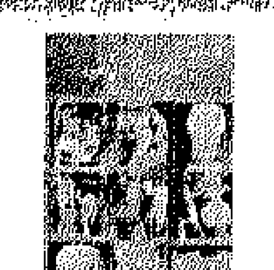
ب- الإقرار بالجذور التاريخية للأسطورة.

ج- عدم الخوض في التفاصيل.

١٠- قد يبدو أن هناك نوعا من التناقض في تعامل الإغريق مع أساطيرهم، فمن جهة وجدت بعض العقول التي لم تؤمن بوجود الآلهة، لكن من جهة أخرى لا أحد أبدا شك في وجود الأبطال، والسبب راجع إلى أن الأبطال لم يكونوا في حقيقة الأمر إلا بشرا عاديين أضفت عليهم عبقرية أو سذاجة الشعب ملامح عجيبة. وبذلك لا يمكن الشك في وجود الأبطال لأنه لا يمكن الشك في وجود البشر، في حين لم يكن الكل مستعدا لتصديق وجود الآلهة لأنها لا ترى بالعين.

وهكذا يخلص بول فين إلى أن « عدم التصديق» خاصية إغريقية بامتياز، وقد تنبه الإغريق أنفسهم إلى هذه الخاصية منذ القدم، حيث يقول هيرودوت : « منذ القديم تميزت بلاد الإغريق عن الشعوب البربرية، بأنها أكثر صحوة، وأكثر تخلصا من سرعة التصديق الساذجة».

• أكاديمي من المغرب



الهوامش

١- يونس لوليدي : الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية – الطبعة الأولى ١٩٩٦ – أفروبرانت – ص ٢٩

٢- Vladimir Grigorieff : Mythologies du monde entier –Marabout Université- Alleur- Belgique- ١٩٨٧ – P٢٤.

٣- Jacques Vidal : Mythe : in : Dictionnaire des religions- Directeur de la publication : Paul poupard – P.U.f-Paris-١٩٨٥-p١١٧٣.

٤- Paul Veyne : les Grecs ont-ils cru à leurs Mythes ? essai sur l'imagination constituante- Editions du seuil -١٩٨٣p٥٣.

٥- Pierre Grimal : la mythologie grecque – que sais – je ? N° ١١-٥٨٢ édition
P.U.F- Paris ١٩٨٤- –P١٠٠.

٦- E.O James : Mythes et rites dans le proche – Orient ancien – traduit de L'anglais par René-Jouan-Bibliothèque- Payot-١٩١٥-p ٢١٧.

٧- xenophane, cité par pierre vidal-Napuet : in : la Grèce ancienne- Tone -٢
L'espace et le temps – Editions du seuil-Paris-١٩٩١-p١٤٧.

٨- cité par Mircea Eliade, in : Histoire des croyances et des idées religieuses- Payot- Paris-١٩٨٤- p ٢٧٢.

٩- Platon, cité Par Vladimir Grigoriff, in : Mythologies du monde entier p٨٢.

١٠-Paul Veyne : les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? p١٢.

١١- A.D.Monigliano, cité par G. Huppert, in : l'idée de l'histoire parfaite-Flammarion- Paris -١٩٧٣- p٧.

١٢- Aristote, cité par Paul Veyne, in : les Grecs ont –ils cru à leurs mythes ? p١٤.

١٣- يونس لوليدي : الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية ص ٢٩

١٤- Paul Veyne : les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? – p١٩.

١٥- Ibid- p٢٠.

١٦- Philostrate, cité par Paul Veyne – Ibid- p ٥٤.

١٧- Ibid- p٢٠.

١٨- Nietzsche, cité par Paul Veyne- Ibid-p١٥٢.

١٩- Hérodote, cité par Paul Veyne- Ibid- p ٢٤.

٢٠- Pausanias, cité par Paul Veyne - Ibid- p ٢٤.

٢١- Pindare, cité par Paul Veyne -Ibid- p ٤٠.

٢٢- Aristophane, cité par Paul Veyne- Ibid- p ٥٣.

٢٣- Hérodote, cité par Paul Veyne – Ibid- p ٤٣.

نماذج بشرية مأساوية من زمن التعب المصري
«عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني نموذجا

د. عبد المالك أشهبون *

من المعروف أن عالم الرواية لا يقوم سوى بشخصياته، فالشخصيات هي الوجود الحي الملموس الذي يتابع من خلاله القراء كل المعاني التي يحملها الحدث الروائي. لذلك لا بد أن تكون في الرواية شخصيات تُحْدِثُ هذا الحدث، أو يحدثُ لها؛ لأن الحدث ليس شيئاً مجرداً، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة لسلوك الإنسان النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه..

فهذه الشخصيات التي تضطلع بأفعال وحركات، وتتصف بمواصفات خُلقية وخِلقية، ليست دوماً أهلاً للتقدير والاحترام من طرف المتلقي، فمنها الشخصيات الخيِّرة والضعيفة والمضطهَدة والمقهورة... ومنها الشريرة والمستبدة والوضيعة...، ومنها، أيضاً، من لا حدود تفصل بين الشر والخير في طبائعها وأفعالها، بل تعيش أحوالاً من الاضطراب والتناقض تجعلها شخصيات إنسانية قائمة بذاتها ...وهذا ما نجده متحققاً في أحوال شخصيات رواية «عمارة يعقوبيان» للروائي المصري علاء الأسواني، التي تعتبر رواية الشخصيات بامتياز، نظراً للعدد الكبير من النماذج البشرية التي وظفها الروائي في روايته، ولنوعية هذه الشخصيات ومواصفاتها وطبائعها..ذلك أن بناء الشخصية الروائية، في المحصلة الأخيرة، ينهض أساساً على إنشاء مسافة كافية من مواصفاتها ومواقفها وسلوكاتها، بحيث لا يظهر خيرُها من خيرنا، أو شرّها من شرنا، باعتبارنا قراء حقيقيين من لحم ودم...

من هنا، ينبغي أن يتجه اهتمامنا إلى عناصر الصنعة في عرض مسارات ومصائر أبرز شخصيات الرواية، التي يدور موضوعها، في الغالب، حول علاقة هذه الشخصيات بالثالوث المهمين في هذه الرواية، ويتعلق الأمر بالفضاء والجنس والسياسة.

نحن، إذاً، إزاء شخصيات متعددة ومتنوعة، تنوء بما يحمِّلهما علاء الأسواني من معان ودلالات زاخرة وغنية، بناء على مواصفاتها وطبائعها وسماتها المحددة، والمصنوعة بدأب وتقصُّد، والمنثورة في ثنايا الرواية بدربة وحنكة فائقتين...

علاء الأسواني

١. تحولات في اتجاه نهايات مأساوية:

إن المتأمل في مصائر شخصيات «عمارة يعقوبيان»، لا بد أن تستوقفه ظاهرة النهاية المأساوية التي انتهت إليها حياة أغلب هذه الشخصيات. حيث تتفرع هذه النهايات المأساوية إلى نوعين رئيسين، يستمدهما علاء الأسواني من صميم الوجود الإنساني بصفة عامة. فالنموذج الأول يتجسد في مأساة الإنسان الاجتماعية (علاقة الفرد بالجماعة،

بالمحيط، بالبيئة التي تحتضنه)، في حين يتحقق النموذج الثاني في مأساة الإنسان الوجودية (علاقة الفرد بكل ما هو وجودي، فلسفي). مع إلحاح خاص من لدن الروائي على مأساة الإنسان الاجتماعية النازلة بثقلها في هذه الرواية بالذات.

والظاهر أن أغلب شخصيات الرواية أبطال بدون بطولة؛ لأنها شخصيات تعاني انكسارات داخلية عميقة، بحكم طبيعة المجتمع الطبقي، أو سلطة النظام، أو أخلاقيات المجتمع. فمصائرها تتحول وتتغير وتتبدل بدون أن تستقر على حال، ليتوج مسارها هذا بنهاية مأساوية متعددة الأشكال، وبحسب الموضوع...

أ. السقوط المأساوي لطه الشاذلي:

يخضع رسم فضاء العمارة لمنطق طبقي واضح، خاصة بعد التحولات التاريخية والاجتماعية والأخلاقية التي شهدتها في تاريخها الممتد من مرحلة الأربعينيات إلى ثمانينيات القرن الماضي، حيث نجد أن العمارة تقسم وفق هذا التقسيم الاجتماعي إلى عالمين أساسيين: عالم العمارة الذي تتابعت عليه أنواع مختلفة من الطبقات الثرية، وعالم السطح الذي يضم الفقراء والخدم وصغار السماسرة ومستحدثي المهن الجديدة...

ويمثل طه الشاذلي نموذج الشخصية التي كدت وكدحت واجتهدت دون الظفر بأي نفع. إذ يُرفض في امتحان القبول في كلية الشرطة، لأنه ابن بواب؛ ولا يملك، كذلك، عشرين ألف جنيه يدفعها كرشوة لقبوله. فبعد أن ضاع أمله في أن يصبح ضابط شرطة، التحق طه الشاذلي بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية التي اشتهر طلابها بمستواهم الاجتماعي الراقي...

ففي بدء الموسم الدراسي الجامعي، وأثناء شروع الطلبة بالاختلاط فيما بينهم في لحظات التعارف والتلاقي، أحس طه بأنه ضئيل للغاية وسط هذا الحشد الهائل من الطلاب ذوي الوجاهة والأناقة والترف. وجد طه نفسه مكرهاً على الانعزال كما ينعزل الزيت عن الماء، حيث قرر طه ألا يتعرف إلى أحد من الطلاب؛ لأن التعارف معناه تبادل

يخضع رسم فضاء العمارة لمنطق طبقي واضح، خاصة بعد التحولات التاريخية والاجتماعية والأخلاقية التي شهدتها في تاريخها

المعلومات الشخصية، وقد يكون واقفا وسط مجموعة من زملائه ومعهم بنات مثلا، ثم يسأله أحدهم عن مهنة أبيه، ماذا يقول عندئذ؟

في هذا الجو المفعم بالدونية والإحساس العميق بالغبن، سيجد الشاذلي ضالته في بعض الطلبة الذين يؤمون مسجد الكلية، حين لاحظ بارتياح أنهم فقراء مثله، ومعظمهم من أصل ريفي. وفي هذا السياق، سيتعرف على المدعو خالد عبد الرحيم الذي توطدت علاقته به؛ فتصارحا وتبادلا الأسرار واستنكرا معاً ما يرونه كل يوم من طيش بعض الزملاء المترفين، وانصرافهم عن الدين الصحيح، وتبرج بعض الزميلات اللاتي يجئن إلى الجامعة وكأنهن ذاهبات إلى حفلة رقص ماجنة....

فمن خلال توطد علاقته بخالد، وتردده على حلقات ومناقشات الطلبة الذين كانوا يجتمعون، ويتسامرون ويجادلون في أمور الدين، أدرك طه لأول مرة أن المجتمع في مصر مجتمع «جاهلية» لا مجتمع إسلام؛ لأن الحاكم يعطل شرع الله الذي ينتهك على الملأ، وقانون الدولة يسمح بالخمر والزنا والربا... وعرف أيضا معنى الشيوعية التي هي ضد الدين، وفتح عينيه على الجرائم الرهيبة التي ارتكبها نظام عبد الناصر في حق الإخوان المسلمين، وقرأ مع أعضاء الجماعة كتباً لأبي علي المودودي وسيد قطب ويوسف القرضاوي وأبي حامد الغزالي...

كما سيعرفه خالد عبد الرحيم. لاحقاً. على الشيخ محمد شاكر (وهو خطيب أحد مساجد السلفية الجهادية)، له مسجد يصلي فيه بأتباعه (وهو مسجد أنس بن مالك).. وهذا المسجد يمتلىء عن آخره كل جمعة، وهؤلاء المصلون «كانوا جميعا من الطلبة الإسلاميين بعضهم يرتدي الملابس الإفرنجية معظمهم بالزي الباكستاني: الجلباب الأبيض أو أزرق يصل إلى أسفل الركبة وتحته بنطلون من نفس اللون وعلى الرأس عمامة بيضاء يتدلى طرفها عند مؤخرة الرقبة، هؤلاء جميعا من محبي الشيخ محمد شاكر...»(١).

في خضم هذا الاستقطاب التدريجي والتسلسل في كنف الجماعة، يجد طه الشاذلي نفسه. في البداية. متعاطفاً، وينتهي به المطاف منخرطاً في لجة هذا التيار الأصولي المتطرف، لتتحول شخصيته رأسا على عقب: مظهرا ومخبراً. فالذين عرفوه في الماضي يصعب عليهم التعرف على شخصيته حاضراً، من حيث الزي الإسلامي الذي استبدل به ملابسه الإفرنجية، ولحيته التي أعفاها فمنحته مظهراً مهيباً وقوراً أكبر من سنه، والزاوية الصغيرة التي أقامها بجوار المصعد في مدخل العمارة، يتناوب فيها على الآذان مع أخ ملتح طالب في الهندسة يسكن في الدور الخامس...

لقد أصبح طه عنصراً قياديا في فصيل الطلبة الإسلاميين. وها هو يقود تظاهرة نظمتها الجماعة في سياق نضالاتها الطلابية ضد مشاركة القوات المصرية مع القوات الأمريكية في تدمير العراق عام ١٩٩١، ويتدخل البوليس بعنف، ويعتقل من يعتقل، وكان من بين المعتقلين طه الشاذلي...

فما وقع له في السجن كان فوق ما يحتمل: «لقد أذلوني يا مولانا.. أذلوني لدرجة أني أحسست أن كلاب الشوارع عندها كرامة أكثر مني. تعرضت إلى أشياء لم أكن أتصور أن مسلماً يفعلها أبداً.. ليسوا مسلمين بل هم كفار بإجماع الفقهاء»(٢). يستطرد طه، بغصة وحنق شديدين، استرجاع محنة السجن الأليمة مع سجانيه: «فعندما يطلقون عليك اسم امرأة ويجبرونك على أن تجيب باسمك الجديد فتضطر إلى الإجابة من قسوة التعذيب... كانوا يسمونني فوزية.. وكانوا كل يوم



يضربونني حتى أقول أمامهم: أنا امرأة واسمي فوزية.. تريدني أن أنسى كل ذلك وأعيش؟ !»(٣)

هكذا يخرج طه الشاذلي من السجن بعد أن عذب بقسوة إلى حد الاغتصاب..فقرر الانتقام من الذين عذبوه وأذلوه وأهانوه بأي ثمن، وبأية طريقة: «أريد أن أنتقم من الذين اعتدوا علي وأذلوني»، ويطلب بإلحاح من شيخه أن يدله على اسم الضابط الكبير الذي أشرف على تعذيبه. وبعد تردد، يكشف له الشيخ عن الاسمين المشهورين في التعذيب داخل أمن الدولة عموماً، وهما: العقيد صالح رشوان والعميد فتحي الوكيل...ليردف قائلاً «كلاهما مجرم كافر مصيره جهنم وبئس المصير»(٤).

ولأن طه يعتبر نفسه ميتاً منذ خروجه من السجن: «أنا الآن ميت...قتلوني في المعتقل عندما اعتدوا على عرضك وهم يضحكون...عندما يطلقون عليك اسم امرأة ويجبرونك على أن تجيب باسمك الجديد فتضطر إلى الإجابة من قسوة التعذيب...كانوا يسمونني فوزية...وكانوا كل يوم يضربونني حتى أقول أمامهم: أنا امرأة واسمي فوزية...تريدني أن أنسى كل ذلك وأعيش؟ !»(٥)، فإن موته هذا يجب ألا يكون مجانيا بدون مقابل، سيما وأن شيوخه يعتبرون أن من مات في سبيل تحصين الشريعة من العابثين بها، والمنتهكين لحرمتها فقد نال الشهادة وأصبح شهيداً، ومثواه الجنة...

وبعد التخطيط لمحاولة الاغتيال جاء دور طه ومجموعته لتنفيذ مخططهم هذا. وفي سياق محاولة اغتيال الضابطين، يسقط طه صريعا برصاص الأمن الذين يشرفون على حراسة الضابطين، وتنتهي قصته نهاية مأساوية...

من خلال ما سبق، نلمح نبرة الفلسفة الوجودية في مسار حياة طه؛ فلسفة الإنسان المعذب، وهو يواجه قسوة العالم الدنيوي وحيداً، ويرتمي في أحضان العالم الأخروي كإبدال من إبدالات الدنيا اللعينة، في الوقت الذي بدت فيه العمارة رمزاً مصغراً للوطن الكبير، وقبراً كبيراً تموت فيه آماله في الحب، وتدفن في ثراء أحلامه وطموحاته في الارتقاء الاجتماعي....

ب: سعاد جابر: إجهاض بالقوة وطلاق بغير معروف:

تتماهى الشخصيات الرجالية في هذه الرواية بروح الشخصيات النسائية في مأساوية المصير المشترك...فهي شخصيات نسائية متعبة ومرهقة ومكلومة حتى الثمالة، كما أنها شخصيات نذرت نفسها للمعاناة والحزن والقدر المقدور...وهذا ما تشخصه حالة بثينة في صراعها مع المهووسين بجسدها من مشغليها، وحالة رضوى التي يقتل زوجها الأول على يد البوليس، والمتهم بالتطرف الديني، ويعاد السيناريو الدامي نفسه مع زوجها الآخر وهو طه، وصولا إلى حالة سعاد التي تبيع جسدها بالحلال (زواجاً) كي تحصل على الأمان المادي دون أن تصل إلى مرادها من ذلك الزواج/الصفقة...

فقد ارتبطت قصة سعاد جابر بشخصية الحاج عزام، وهو أحد أثرياء عمارة يعقوبيان الذي حلوا بحلول زمن الانفتاح (زمن الفساد). إنه نموذج المليونير الذي قفز قفزة هائلة في سلم الارتقاء الاجتماعي، من ماسح أحذية وضيع ومهين إلى أن ظهر فجأة مليونيراً بصفقات مشبوهة وبتجارة مخدرات، وأصبح بعدها من رجال المال والأعمال، وصاحب الأملاك والمصانع والمحلات التجارية.

فشخصية الحاج عزام تمثل الشخصية التي تجمع ما بين المتناقضات بامتياز، ففي الوقت الذي يحرص فيه على أداء مناسك الدين والجهر بها، وإظهارها أمام الملأ لإعطاء صورة التقوى والورع عن شخصيته، لا يني، في الآن نفسه، يحلل لنفسه المتاجرة بالمخدرات (تجارة واستهلاكاً)، وفي كل ما له علاقة بالصفقات المشبوهة، ما دام يخدم مصالحه الخاصة...

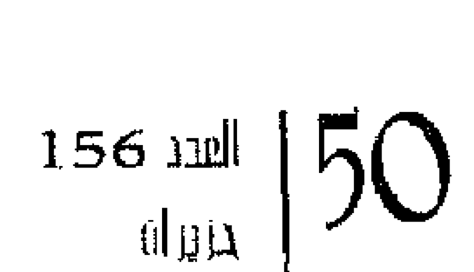
نلمح نبرة الفلسفة الوجودية في مسار حياة طه؛ فلسفة الإنسان المعذب، وهو يواجه قسوة العالم الدنيوي وحيداً

فبعد مشواره الاقتصادي المشبوه، أصبح الحاج أحمد عزام رجل أعمال ثرياً، بل غدا الآن من رجال الدولة المتنفذين في الشأن السياسي، ولم يقف هوسه وتهافته عند هذا الحد من الثراء الفاحش، فهو يخطط في الشغل الكبير الذي سيقفز به إلى مستوى العمالقة، «والخطوة القادمة سوف تصعد به إلى القمة، سيكون من الخمس أو الست رؤوس الكبيرة في البلد كلها، لو تمت له الصفقات التي يخطط لها لانتقل من خانة مليونير إلى ملياردير بل ربما يكون أثرى أثرياء مصر وقد يتولى الوزارة...نعم الوزارة...»(٦).

وهنا نسجل أنه كلما كبرت ثروة الحاج عزام، كبرت معها غرائزه في التملك والسيطرة، وشراء كل شيء بالمال المشبوه، بدءاً من شراء المحلات التجارية، والسيارات الباذخة، مروراً بشراء الذمم البشرية التي تيسر الظفر بصفقاته المشبوهة، وصولا إلى شراء وسائل الاستمتاع البشرية، ومن بينها شراء زوجته الثانية: سعاد جابر...

هكذا تحركت غرائزه الجنسية التي لم تجد إشباعاً لها في زوجته المسنة، ليقرر الزواج مرة ثانية، بتسويغ من الشيخ السمان الذي استطاع أن يقنع أبناء الحاج عزام الثلاثة (فوزي وقدري وحمدي) بشرعية ما سيقدم عليه أبوهم. وقد سطع نجم هذا الشيخ حينما دافع عن شرعية العدوان الأمريكي على العراق عام ١٩٩٠، وأصبح نجما يستضيفه التلفزيون ليدافع - من منظوره الديني - عن قرار الاستعانة بالقوات الأمريكية لغزو العراق....

بدأ البحث عن عروس، تلبي الرغبات الجنسية للشيخ المتصابي... هكذا وقع اختيار أحمد عزام على «سعاد جابر» القادمة من حي سيدي بشر بالإسكندرية، حيث كانت تعمل هناك بائعة في محلات هانو، وهي مطلقة ولها ولد واحد...



وبالطبع سيختار أحمد عزام الاستقرار بشقة من شقق عمارة يعقوبيان، هي أقرب من شقق العشاق منها إلى بيت الزوجية، ما دامت سعاد تمثل . في العمق . دور العاشقة والخليلة (الحلال) أكثر من دور الزوجة، وهو التصور الذي سيرسخه الحاج عزام في كل ممارساته مع زوجته التي لا تمثل له في الحقيقة سوى وعاء إفراغ لمتعته الجنسية...

فحينما ارتبطت سعاد جابر بأحمد عزام لم تكن تدري أية نهاية ستنتهي بها مغامرتها الزوجية، بسبب شروط عقد الزواج التعجيزية. فقد كانت رؤية الحاج عزام إلى هذا الزواج/ الصفقة بأنه أقرب إلى زواج المتعة، أو الزواج المسيار (موضة زمن الفساد) حينما جرَّده من كل أركان الزواج المعروفة، بدءاً من شرط الإشهار، وصولاً إلى حق الإنجاب الذي يعتبر حقاً طبيعيا من حقوق المرأة، تشرعه الحقوق المدنية، وتؤكده الشرائع السماوية...

هكذا نجد أن هذه الصفقة كانت محسوبة من الطرفين، بموجبها تحصل سعاد جابر على الأمان المادي، وتؤمن مستقبل ابنها الذي يعيش مع أخيها في الإسكندرية، وفق ما تنص عليه وثيقة الزواج/الصفقة، مقابل أن تقدم جسدها الغض والطري لهذا الشيخ المتصابي. وفي حال مخالفتها لأي شرط من الشروط السابقة يعتبر العقد لاغيا.

ومع مر الزمن، نجد أن سعاد جابر عودت نفسها على أن تخفي أحاسيسها وعواطفها ورغباتها، وهي في حضرة الشيخ العجوز...فبعد صلاة عصر كل يوم، يصعد الحاج إلى شقته في العمارة، ليمارس حصته اليومية من الجنس، أما سعاد فتصطنع . ببراعة . لهفة اللقاء به، وتشعره بفحولته على مستوى الظاهر، رغم أنها تحس. داخليا . بالقرف من جسده الأبيض المجعد، ومن قواه الخامدة، ولا تمنع نفسها من مقارنة فحولته بفحولة زوجها الشاب ليرضى عنها الحاج...

غير أن هذه الوضعية النشاز لن تستمر طويلاً، ففي قمة إحساس سعاد بهذا الغبن الممارس عليها من طرف زوجها المفترض، ستقْدِمُ على تخطي شرط هام من شروط وثيقة الزواج، ألا وهو شرط الإنجاب. فحين ستخبر سعاد زوجها بخبر حملها «المفاجئ»، كانت تنتظر منه أن يتلقى الخبر بكثير من الحفاوة والترحاب كباقي الأزواج، غير أن الخبر ذاته نزل على رأس زوجها المفترض كالصاعقة. ومن يومها وهو يحاول إقناعها . بكل ما أوتي من وسائل الترغيب والترهيب . إسقاط حملها دون أن تلين لها قناة، أو تسقط في المحذور المحرم شرعاً، حسب ما تردد أمامه كلما أثير هذا الموضوع، شاهرة في وجهه عبارة: «لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق»...

حينما ارتبطت سعاد جابر بأحمد عزام لم تكن تدري أية نهاية ستنتهي بها مغامرتها الزوجية



جرب الحاج عزام كل الإغراءات المادية، في ثني سعاد عمَّا هي عازمة عليه ولم يفلح، كما حاول أن يلتف حولها من جهة أسرتها، دون أن يصل إلى مراده، وبقي له أن يجرب في الأخير وساطة الشيخ السمان الذي بإمكانه أن يقنعها بشرعية هذا الإجهاض، من خلال حجج فقهية وتأويلات دينية لا تخلو من خبث ودسيسة وخداع.

هكذا تدخل الشيخ بكل ما أوتي من وسائل الإقناع الدينية، واجتهاداته الفقهية من أجل ثني سعاد جابر عما هي مصممة عليه، يخاطبها الشيخ قائلاً: «الإجهاض حرام طبعاً لكن بعض الآراء الفقهية الموثوق فيها تؤكد أن التخلص من الحمل خلال أول شهرين لا يعتبر إجهاضاً لأن الروح تنبعث في الجنين في بداية الشهر الثالث...

من قال الكلام ده؟ !

فتاوى موثقة لكبار علماء الدين..

ضحكت سعاد وقالت بمرارة:

. دول لازم مشايخ أمريكان...(٧).

بهذه العبارة التي استفزت الشيخ، ينتهي الفصل الأخير من فصول محاولات ثني سعاد عما هي عازمة عليه، لينتقل أحمد عزام إلى تنفيذ المرحلة الثانية من تهديده، حيث سيرسل مجموعة من الأشخاص الذين سيقتحمون شقة سعاد ليلاً، ليتم نقلها لاحقا بالقوة إلى أحد المستشفيات الخاصة التي يبدو أن تواطؤ العاملين فيها مع الشيخ أحمد عزام بارز وظاهر... وإجهاضها قسراً بحجة تعرضها لنزيف حاد...

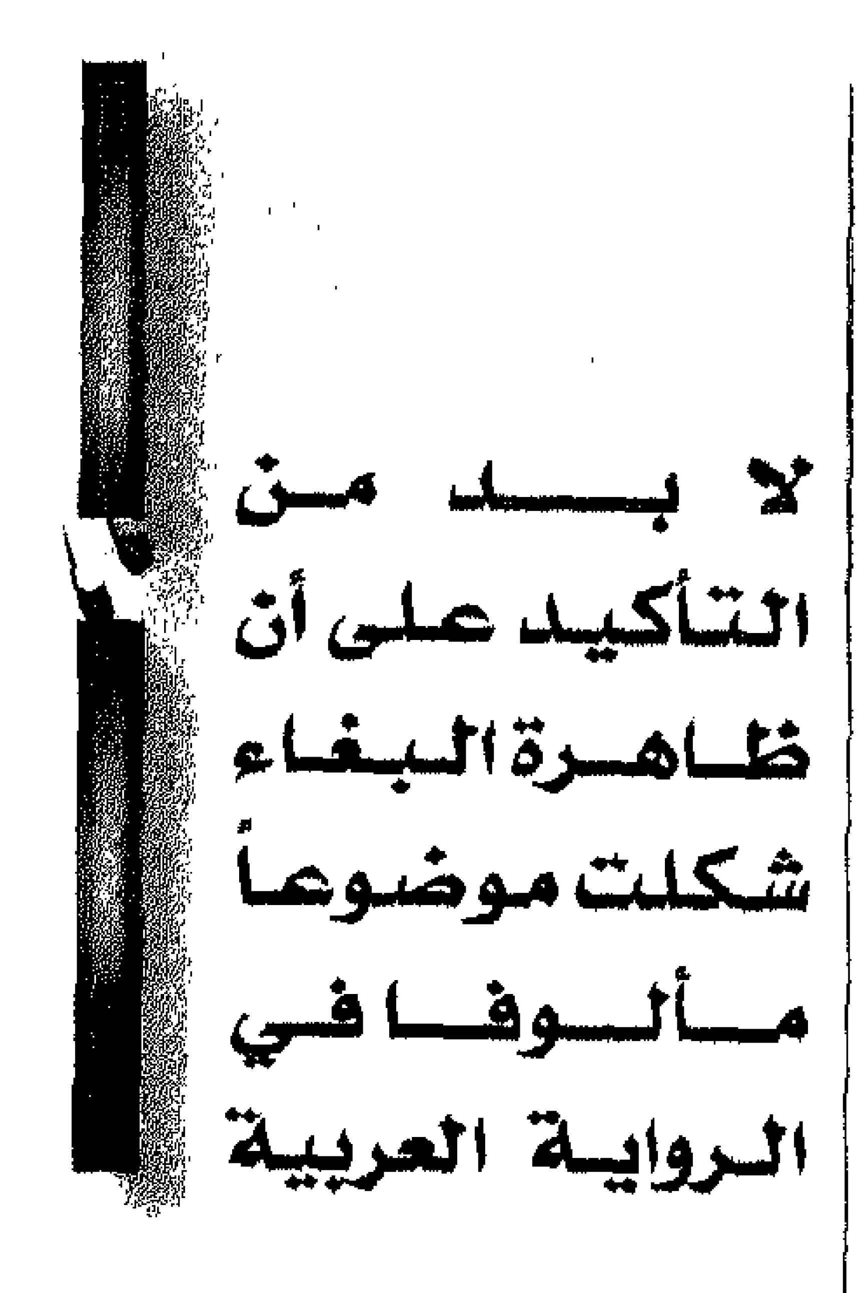
لم يبق لسعاد، والحالة هذه، إلا العودة إلى حال سبيلها، مجروحة في مشاعرها، ومكلومة في فلذة كبدها، وفي النهاية مطلقة بغير معروف، بل ومهددة بأن تلقى مصيراً أعنف مما رأته من قبل، إذا ما استمرت في إثارة المشاكل حول أحمد عزام وهو رجل السياسة الذي سطع نجمه فجاة، وبدا طموحه السياسي جارفاً...

هكذا انتهت حكاية سعاد بما يشبه بدايتها، مع تسجيل كثير من الخسائر الذاتية والموضوعية التي غدت جروحا غائرة في دواخلها، فيما بقيت قصة الحاج عزام مفتوحة على مسارات أخرى لا يقل فيها الصراع شراسة واشتداداً، بين رموز الفساد الاقتصادي والسياسي، وعلى رأسهم كمال الفولي (وهو أحد رموز الفساد السياسي)، الذي نشأ هو الآخر في أسرة فقيرة للغاية، إلى أن أصبح عضوا بارزاً في مجموعة من التنظيمات السياسية المتنفذة في صنع النخب السياسية، وصناعة المنتخبين الفاسدين، والدخول في علاقات سرية مشبوهة مع جهات خارجية من أجل مصالحه المادية الخاصة... بالإضافة إلى علاقته في آخر الرواية مع الرجل الكبير الذي بقيت علاقته معه مفتوحة على احتمالات متعددة ومختلفة، فإما أن يقبل أحمد عزام بشروطه من أجل إتمام الصفقة الكبرى، أو أن يرفض فينفذ الرجل الكبير تهديداته التي لا شك أنها ستكون بحجم هذا الرفض، في سياق العلاقة المعروفة بين الحيتان الكبيرة بالحيتان الصغيرة...

ويبدو أن عدم وضع نهاية مغلقة لمسار شخصية أحمد عزام، هو إشارة من الكاتب إلى استمرار هذا الفساد، بل وتفشيه واستفحاله في الآونة الأخيرة، مما يعني أنه سيظل كما هو ولن ينتهي، وكأنه قدر مسلط على رقاب المصريين إلى الأبد...

ج - خطيئة الشذوذ الجنسي وعقاب السماء:

لا بد من التأكيد على أن ظاهرة البغاء شكلت موضوعاً مألوفا في الرواية العربية، لكن الذي قلما نجده متداولاً هو موضوع «المثلية الجنسية» (Homosexualité) بمختلف أنواعه: مثليين ومثليات. ولأن العرب لا يتحدثون عادة عن هذه الأمور جهراً، لذلك فهم يهتمون بممارستها أو الحديث عنها بسرية تامة، وبشكل أكثر كثافة من جهة وأقل ثقافة من جهة أخرى، ذلك أن المجتمع العربي يهتم بالممارسات الجنسية أكثر من اهتمامه بالتوجهات الجنسية أو بالهويات الجنسية...



غير أننا لا نعدم روايات تطرقت، من قريب أو بعيد، إلى هذه الظاهرة الاجتماعية، بشكل جزئي تارة أو كلي تارة أخرى... فقد تحدث عميد الرواية العربية: نجيب محفوظ في روايته: «زقاق المدق» عن شخصية كرشة «المثلي»، وهو صاحب مقهى في زقاق المدق، كما ركز محمد شكري في روايته الشهيرة «الخبز الحافي» على العلاقة المثلية التي تجمع العربي بالأجنبي، والأمر ذاته نجده في رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم في إشارة قوية منها إلى تعدد ممارسات الاستغلال الذي يمارسه الآخر (الأجنبي) على الأنا، بدءاً من الاستغلال الاقتصادي والسياسي، وصولاً - من هذا المنظور - إلى الاستغلال الجنسي... كما تعددت نماذج «المثلية الجنسية» في مجموعة أخرى من الروايات العربية، نذكر منها - على سبيل المثال - رواية «السؤال» لغالب هلسا، و«رحلة غاندي الصغير» لإلياس خوري، و«رحلة البحث عن الذات» للعُماني حسن اللواتي...

من خلال كل هذه الروايات التي تناولت هذا الحب الممنوع والمحرم في الثقافة العربية، كان موضوع «المثلية الجنسية» ينصب أساساً على نوع محدد من العلاقة الجنسية الذي يجمع بين رجلين (أي ما نسميه عادة اللواط)، فيما بقي نوع آخر، وهو العلاقة بين المثليات (أو ما درجنا على تسميته في ثقافتنا العربية: السحاق) غير مطروق كموضوع في الرواية العربية، إلى أن أضافت حنان الشيخ في روايتها الجريئة: «مسك الغزال» هذا النوع من الشذوذ الجنسي، حين تناولت في روايتها حياة «مثليتين»...

وفي اعتقادنا الشخصي أن هؤلاء الروائيين والروائيات لا يتعمدون الكتابة عن الجنس لترويج أدبهم، فهذا التفكير متخلف في زمن العولمة والإنترنت، حيث أصبح كل ما هو ممنوع مباح، بل سهل الوصول إليه بنقرة زر أو أكثر. لكن الذي نسجله هو أن نظير هذه الموضوعات الحساسة، يحيلنا - في العمق - إلى حقيقة المجتمع العربي الذي يعاني من ترسخ تلك الظواهر الجنسية الشاذة، نتيجة مجموعة من المعطيات والأسباب الذاتية منها والموضوعية...

غير أن الذي يجب التشديد عليه في هذا السياق، هو أن هذه الظواهر الشاذة حين تنتقل إلى المجال الأدبي، ينتصر فيها منطق الأدب والفن على منطق اختزال هذه النصوص الأدبية في بعدها الشبقي الأوحد؛ لأن العبرة في الأخير بـ«أدبية» النص الروائي، لا ببعده الفضائحي...

فبالعودة إلى رواية «عمارة يعقوبيان»، نجد حضوراً ملحوظاً لظاهرة «الجنسية المثلية» بين رجلين، وهي الظاهرة التي تعبر بجلاء عن تنوع مظاهر الفساد في المجتمع وتعدده. وهذا ما تجسده شخصية حاتم رشيد الذي ينحدر من أسرة ارستقراطية (من أم فرنسية وأب مصري)، وهو كذلك كاتب صحفي معروف، ورئيس تحرير جريدة Le Caire التي تصدر باللغة الفرنسية في القاهرة.

فحاتم رشيد في النهاية، شخصية ناجحة مهنياً، لكنها شاذة أخلاقياً بحكم مجموعة من العوامل، منها ما هو نفسي، ويتعلق الأمر بالشعور بالاغتراب الذي يعاني منه أبناء الزواج المختلط، وأغلبها اجتماعي، يرتبط بإهمال أبويه له، وتفكك العلاقة بين الزوجين، خصوصاً خيانة أمه لأبيه المتكررة. من هنا كَرِهَ حاتم أباه الذي لم يول له ما يستحقه من الرعاية والحنان والعطف من ناحية، وحقد على والدته الفرنسية، لأن زواجها من والده - أستاذ القانون المعروف - كان بالنسبة إليها فرصة صعود اجتماعي من وضعها كعاملة وضيعة في البار إلى زوجة رجل

مهم، له مركزه الاجتماعي المرموق من ناحية أخرى...

هكذا ترك الأبوان حاتماً . وهو طفل . تحت رحمة الخدم، يحصل منهم على ما هو في أمس الحاجة إليه من حنان ورعاية وعطف، لينتهي به المطاف طفلاً مغتصباً من طرف الخادم إدريس السفرجي النوبي الذي اعتدى عليه جنسياً، ومن يومها أصبح شخصيته شاذة، وتعمقت مأساته في رفض المجتمع الذي يعيش فيه هذا السلوك المحرم دينياً والمنبوذ اجتماعياً...

وبطبيعة الحال سيكون فضاء ممارسة هذا الشذوذ هو شقة حاتم في عمارة يعقوبيان. حيث تبدأ حكاية «حاتم رشيد» بعشيقه الصعيدي «عبده ربه» المجند في الأمن المركزي بالتدرج؛ ففي البداية يعرض عليه الذهاب معه إلى شقته في العمارة، ثم يقنعه . مؤقتاً . بعد ذلك بشرعية ما سيقدمان عليه من ممارسة جنسية غير مألوفة من طرف عبد ربه، لتتوطد العلاقة بين الخليلين، خصوصاً بعد أن أسكنه حاتم مقاماً على سطح العمارة لتقريبه منه ساعة الحاجة الجنسية إليه...

وعندما يتوهم حاتم أن الحياة قد طابت في صحبة عشيقه الصعيدي، يجد عبد ربه نفسه منغمساً في لجة التفكير المؤرق في ما يقترفه مع حاتم من محرمات، خصوصا وأن زوجته «هدية» حدست . بحسها الأنثوي . طبيعة هذه العلاقة المشبوهة، مما أثار قرفها وتقززها وغضبها من سلوكات الطرفين معاً، لكن حاتم كان يغدق على عبد ربه من ماله وكرم عطائه، ما يجعله أقل تبرماً من ممارساته الشاذة معه...

وظل الأمر على ما هو عليه بالنسبة لعبد ربه، حتى مرض رضيعه («وائل») مرضاً لم ينفع معه علاج، ليموت في النهاية. وهنا يتصور عبده ربه أن موت ابنه ما هو إلا عقاب له على ممارساته الجنسية الشاذة المحرمة شرعاً مع حاتم...ويكون رد فعله هو هجر سطوح عمارة يعقوبيان للتكفير عن ذنوبه وخطاياه، لكن حاتم بحث عنه، ليجده من جديد، ويقنعه بأن ينام معه آخر مرة مقابل مبلغ مالي مغر، ويقبل عبده العرض بعد تردد، على أن يتوب بعدها توبة نصوحاً. وما أن يصلا إلى البيت، يفرطان في الشراب حتى تنقلب عاقبة هذا اللقاء رأسا على عقب. فبدلا من قضاء الليلة معه حسب الاتفاق، يقرر عبد ربه ترك حاتم بعد الممارسة الجنسية العنيفة، مما أثار غضب حاتم بعد مشادة كلامية بينهما، يهدده فيها بإيقاف صرف الشيك، وإلغاء الوظيفة في حالة عدم قضاء الليلة معه، فيهجم عليه عبده ربه في ثورة غضب هادرة، ويضربه بعنف حتى يقتله.

ولعل مسار أبرز شخصيات هذه الرواية الحافل بالمصائر المأساوية هو الذي يخيم على عالم الرواية، ويلونها بلون أسود قاتم، ويوجهها من منطلق قدري، يجعلها تتحرك مجبرة في سلوكها نحو نهايات سوداوية، مأساوية. فإذا كان الضحية في حكاية الحاج عزام هو الجنين الذي أسقط من بطن أمه عنوة وقسراً، فإن حكاية حاتم (ابن الذوات) مع الصعيدي ستنتهي بموت ابن عبده ربه الوحيد...كما أن شخصية حاتم، من خلال مسارها الروائي هذا، تعيش قمة المتناقضات، لينتهي بها المطاف جثة هامدة في شقته، بسبب سلوكه الشاذ، الذي أودى بحياته...

لعل مسار أبرز شخصيات هذه الرواية الحافل بالمصائر المأساوية هو الذي يخيم على عالم الرواية، ويلونها بلون أسود قاتم

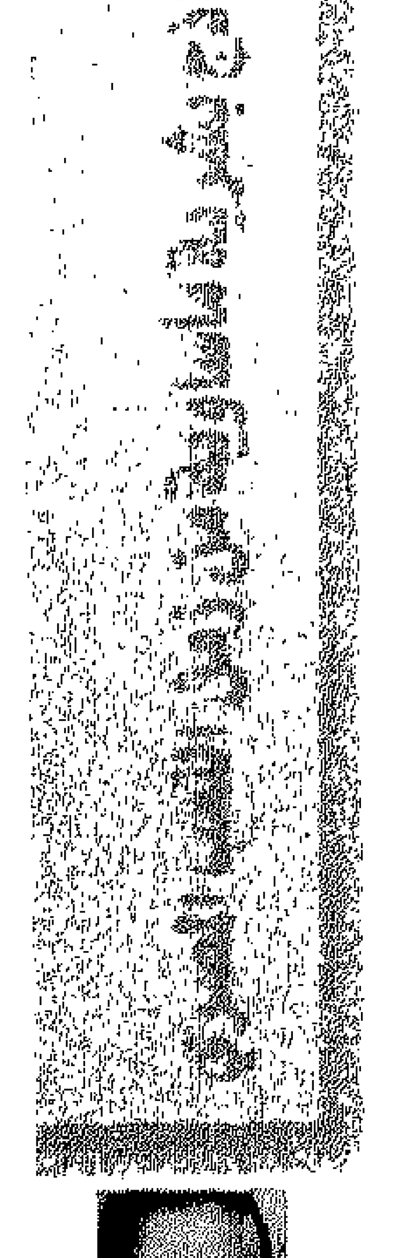
٢ . تحولات في اتجاه نهايات سعيدة:

بالرغم من هيمنة المسار المأساوي على أغلب شخصيات هذه الرواية، فإن الروائي توفق في رسم مسار مغاير، ونهاية مختلفة لشخصية زكي الدسوقي الذي جعل منه قطب الرحى في هذا العمل الروائي المتميز. فزكي الدسوقي (ابن الذوات) هو ابن عبد العال باشا الدسوقي، سيدرس الهندسة في فرنسا، ليعود منها في الأربعينيات وأمامه مستقبل زاهر وطموح...لكن الرياح تجري بما لا تشتهيه أسرة زكي الدسوقي. ففي الوقت الذي كانت تعده أسرته لكي يلعب دورا سياسيا مرموقا، تقوم فجأة ثورة يوليو، وتسلب منه هذا الدور المرتجى بعد أن تصادر ثروة أبيه، ليقرر الانغماس في دوامة ملذاته الحسية، هروبا مما وقع في المجتمع من متغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية لم يستطع أن يتكيف معها، أو يسايرها...

ولقد أصبح زكي الدسوقي لا يفرق في شغفه بالمرأة بين النبيلات والساقطات، يضاجع سيدات المجتمع والفلاحات وخادمات البيوت، بل يحدث ذات مرة أن يلتقط متسولة، وهو في حالة سكر، ويكتشف أنها صنعت ملابسها الداخلية من أكياس الأسمنت الفارغة؛ فهي «من أجمل من عرفهن وأكثرهن حرارة في الحب»(٨). وهنا يتذكر، بكثير من الأسى والأسف، أنه عندما كان شاباً تمنته نساء كثيرات جميلات وثريات، لكنه ظل يتمنع على الزواج حتى فاتته الفرصة. فلو أنه تزوج زمنئذ لما شعر أبداً بهذه الوحدة المؤلمة القاتلة، ذلك الشعور الأسود الداهم باقتراب الموت الذي يجتاحه كلما سمع بموت أحد أصدقائه، السؤال الغامض الذي يلاحقه عندما يأوي إلى فراشه كل ليلة...متى يأتي الموت وكيف؟!

وإذا كان هذا هو حال زكي الدسوقي، فإن علاقته ببثينة السيد، ستأخذ مسارات متقلبة قبل أن تصل إلى الزواج (أو النهاية السعيدة). فكيف تشكلت حكاية زكي وبثينة، مع تسجيل وجود فوارق كبيرة بينهما على جميع المستويات؟ وهل يستطيع الإعجاب المتبادل أن يجسّر الهوة الحاصلة بين الطرفين؟ وما هي آثار هذه المغامرة العاطفية غير المحسوبة العواقب على نفسيتهما وعلى محيطهما الخارجي؟

فبثينة السيد (بنت السطوح) هي نموذج الفتاة التي أصيبت بإحباط ويأس كبيرين، نتيجة الضغوط النفسية والاجتماعية والأخلاقية التي تتعرض



لها باستمرار دفاعاً عن كرامتها وشرفها وكينونتها..وهذا الإحباط الشديد دفعها إلى الكفر والسخط على كل شيء من حولها، فالحب الرومانسي مع طه الشاذلي غدا حلم المراهقين والحالمين في زمن غدت فيه الفضيلة رذيلة، والتغني بحب الوطن، وبكل الشعارات التي تعلي من شأنه، وتجعله يعلو فوق جراح الأفراد وآلامهم، بات مجرد وهم لا أساس له من الصحة على أرض الواقع...

. فما هي يا ترى الأسباب الملحة التي تبرر موقف بثينة الكافر بالوطن، وبكل قيمه النبيلة؟

حين يسأل زكي الدسوقي بثينة هذا السؤال: (انتي بتكرهي بلدك؟)، لا تتردد في الرد عليه بقسوة لاذعة، وبحرقة وحسرة واضحتين، وهي تسرد بعضاً من تلك الأسباب الكثيرة التي دفعتها إلى الكفر بكل شيء: «أنت مش فاهم لأن ظروفك كويسة...لما تقف ساعتين على محطة الأوتوبيس ولا تركب تلات مواصلات وتتبهدل كل يوم عشان ترجع بيتكم..لما بيتك يقع والحكومة تسيبك قاعد مع عيالك في خيمة في الشارع...لما الضابط يشتمك ويضربك لمجرد أنك راكب ميكروباص بالليل..لما تفضل تلف طول النهار على المحلات تدور على شغل وما تلاقيش.. لما تبقى طويل عريض ومتعلم وما فيش في جيبك إلا جنيه واحد وساعات ما فيش خالص..ساعتها بس حتعرف إحنا بنكره مصر ليه...»(٩).

فبعد أن توفي والدها باكراً، ترك هَمَّ الأولاد لأمها التي تعمل خادمة لتعليمهم، وعندما تتخرج بثينة من الجامعة، وتبحث في سوق العمل عن رزقها، تكتشف أن المطلوب هو جسدها الغض لا ما تعلمته...

ولقد حاولت مراراً أن تقاوم التحرش الجنسي من لدن مشغليها هنا وهناك دون جدوى، وها هي مرة أخرى تجد نفسها بدون شغل بعد أن طردت بسبب ما تعرضت له من تحرش جنسي آخر، حين لم تقبل مطاوعة مشغّلها فيما يرغب فيه..وها هي أمها تعيد أسطوانتها المحفوظة على مسامعها: «أخوك في حاجة إلى كل قرش من عملك والبنت الشاطرة تحافظ على نفسها وشغلها»(١٠). أمام هذا النفق المسدود، لم يبق أمامها، والحالة هذه، سوى تطبيق وصية أمها، والعمل بنصيحة صديقتها فيفي (ابنة صابر الكواء) جارتهم في السطح، التي عرفت أن بثينة تبحث عن عمل جديد، وجاءت تعرض عليها وظيفة بائعة في محل للملابس...

ففي حوار شفاف وصريح بينهما، أقنعتها فيفي أن ٩٠ في المائة من أصحاب العمل يتحرشون بعاملاتهم، وأن البنت التي ترفض العرض تطرد، وتأتي بدلا منها مائة بنت تقبل ما عرض عليها..ولما همَّتْ بثينة بالاعتراض سألتها فيفي ساخرة: «حضرتك خريجة جامعة أمريكية إدارة أعمال؟ الشحاذون في الشارع معهم دبلوم تجارة مثلك!»(١١). وهنا تؤكد فيفي وصية أمها من حيث لا تدري، بل تدعمها بحجج أكثر تأثيرا وإقناعاً: إن مسايرة صاحب العمل "في حدود" تعتبر شطارة، وأن الدنيا شيء وما تراه في الأفلام المصرية شيء آخر. كما أكدت لها فيفي أنها تعرف بنات كثيرات عملن سنوات في هذا المحل، وكن يستجبن لما يطلبه صاحب المحل في حدود، وقد صرن الآن متزوجات سعيدات..وضربت لها المثال بأنها تعمل لدى صاحب المحل منذ سنتين، ومع ذلك لا تزال محافظة على نفسها، و«بنت بنوت» رغم أنها تستجيب لطلبات مشغّلها، وتنال على ذلك مكافأة كل مرة...

هكذا قبلت بثينة العمل في محل الملابس، بعد أن لم تعد قادرة على الممانعة أو المقاومة أكثر، وقررت بينها وبين نفسها أن تعمل بنصيحة والدتها وصديقتها فيفي...ففي اليوم الثالث من شغلها طلب منها طلال (صاحب المحل) أن تصحبه إلى المخزن. كان ذلك إعلانا على أنها ستلبي رغباته. تبعته بثينة صامتة، ولمحت ظل ضحكة ساخرة على وجه فيفي وبقية البنات. وبينما هما وحيدين في المخزن انقض عليها طلال من الخلف، احتضنها بقوة آلمتها، وأخذ يلتصق بها ويعبث في جسدها بغير أن ينطق بكلمة واحدة، كان عنيفاً ومتعجلا للذة وانقضى الأمر في نحو دقيقتين...

هكذا أسلمت بثينة جسدها أخيراً إلى صاحب المحل، مقابل مكافأة على كل لحظة من لحظات التواصل الجنسي بينهما...فبعد أن كانت وفية لحبها الرومانسي مع طه الشاذلي، ها هي تسقط في فخ الإغراء المادي حين قبلت بعرض صاحب المحل الذي يشخص حدة الألم الإنساني المنطوي على مناحة حزينة وغامضة تؤديها الأنثى منذ أقدم العصور في هذه المهنة السالبة لكرامة المرأة، التي تقلب المقدس مدنسا! وبفنيّة أخّاذة يشدّنا الكاتب لمتابعة عملية الاتصال الجنسي بين صلاح وبثينة عن طريق مشهد جنسي، يعتبر ترميزاً لهذه العملية، وهو ترميز يقي الموقف عن أية شبهة للابتذال..والدلالة المبتغاة هي تحويل المتعين إلى رمز، والواقعي إلى منتوج مجاوز للشروط الواقعية...

. لكن كيف تم ربط جسور التواصل بين بثينة وزكي الدسوقي لينتهي بهما المطاف زوجين سعيدين؟

تعرض الرواية مجموعة من الشخصيات بمواصفات سيئة؛ شخصيات تجمع ما بين النفاق الاجتماعي، والتزوير والتدليس والوضاعة، فها هو "أبسخرون" الذي كان على قائمة الإحسان بالكنيسة يشتغل في منزل زكي، ويمارس كل المهن الوضيعة من أجل أن يرضى عنه سيده، كما أن أخاه "ملاك خلة" هو الذي عرض على بثينة أن تشتغل عند زكي الدسوقي بأجر مضاعف، وبدون كثير عناء كسكرتيرة، وهو الذي سيقنعها، بعد ذلك، بصفقة شيطانية مؤداها: أن تحصل بثينة على توقيع زكي الدسوقي

تعرض الرواية مجموعة من الشخصيات بمواصفات سيئة؛ شخصيات تجمع ما بين النفاق الاجتماعي، والتزوير والتدليس والوضاعة

خلسة على عقد يمكن "ملاك خلة" من الاستيلاء على شقة زكي بعد وفاته، مقابل خمسة آلاف جنيه. وقد وافقت بثينة، في البداية، على هذا العرض الذي بدا لها مغرياً، من منطلق وضيع مفاده: «أن زكي يطلب الجنس وهي تريد المال».

هكذا تعمل بثينة كسكرتيرة بمهمة محددة عند زكي الدسوقي، وهي أن تحتال عليه مقابل خمسة آلاف جنيه. لكنها سرعان ما تقع أسيرة حبه بعد أن تَخْبَرَ معاملته الحنونة التي لم تلمسها من غيره قبل ذلك، وتقدر مواقفه الإنسانية معها في لحظات حرجة، فترفض في النهاية أن تخدعه.

وتأسيساً على ما سبق، سيخوض الطرفان بعد ذلك قصة حب عاطفية جامحة، لينتهي بهما المطاف إلى مشهد مثير للفضيحة، حين تقتحم فيه شرطة الآداب شقتهما وهما في السرير متلبسين، ويعرضان لإهانات جارحة صدرت عن رجال الشرطة المأجورين من قبل دولت (أخت زكي الدسوقي) التي كانت تتحين مثل هذه الفرصة لكي تسلب من زكي شقته...حيث تقدمت نحوهما «وعلى وجهها ابتسامة شامتة خبيثة وسرعان ما علا صوتها حاداً كريها كالموت:

. مسخرة وقلة حيا..كل يوم جايب مومس وبايت معها...كفاية نجاسة يا أخي حرام عليك...(١٢).

ويعاد لهذا الموقف الحرج توازنه من طرف الروائي، لتنتهي قصتهما بالزواج: زواج زكي الأرستقراطي العجوز، وبثينة بنت السطوح..وهي نهاية على غير باقي نهايات، ومصائر شخصيات أخرى في هذه الرواية....

. فما هي دوافع الروائي الخفية لإنهاء علاقة بثينة مع زكي هذه النهاية السعيدة؟

لا شك أننا نتذكر ذلك النقد اللاذع الذي وجهه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لنجيب محفوظ بخصوص نهايات رواياته المأساوية. فقد اعتبر الناقدان أن تلك المأساة تنعكس على طبيعة المتلقي الذي ينفعل انفعالا حاداً بنظير هذه النهايات، «ومن هنا يخرج كل قارئ لنجيب محفوظ والغم يملأ

اكتمل نمو البناء الروائي في هذه الرواية خطوة خطوة، حتى إذا اكتمل البناء الفني اكتملت تلك العناصر المكونة لعالمه الروائي

قلبه، والضيق يسيطر على مشاعره، واليأس (أو ما يشبه اليأس) يجري في دمه»(١٣).

فلا غرو أن علاء الأسواني أحس أنه من الضروري فتح أية كوة، ولو كانت وهمية كي لا يترك القارئ في الظلام الدامس، وأن يتفادى هيمنة النفس المأساوي على النص برمته، من هنا يفاجئنا بنهاية سعيدة غير متوقعة لقصة بثينة السيد مع زكي الدسوقي، بعد زواجهما، ليكونا الشخصيتين الوحيدتين اللتين تنجوان من المصير المأساوي في هذه الرواية. فعلى إيقاع هذه النهاية الروائية السعيدة والمتفائلة، يختم الأسواني روايته بانتصار الخير الكامن في شخصيتي زكي الدسوقي وبثينة السيد على هذا الشر المتأصل في "دولت"، وبقية الشخصيات الأخرى التي ما فتئت تدبر المقالب وتحيك المؤامرات، مقابل مصلحة مادية يستفيدون منها على حساب عذاب وشقاوة الآخرين...

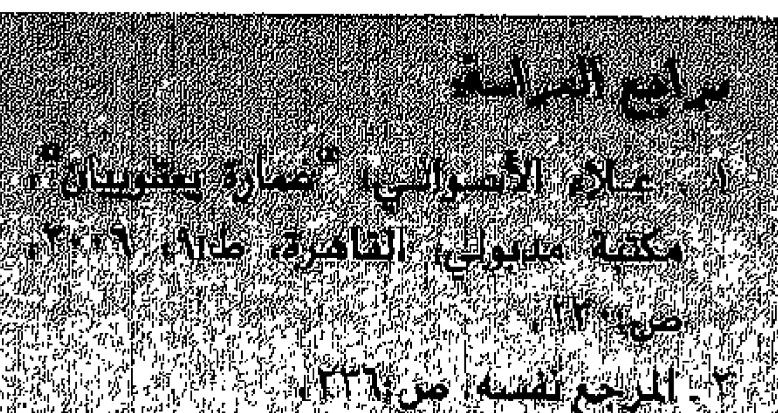
أدركنا مما سبق، أن مسارات شخصيات هذا النص الروائي متعددة ومتنوعة، حيث يطفح كيل طه الشاذلي بألم الانتقام من الضابط ليلقى، في النهاية، حتفه من جراء سعيه الحثيث إلى ذلك، ويستشري داء الأنانية وحب الذات والنرجسية القاتلة، الذي لا يترك خلفه سوى الحطام والرميم، كما هو شأن سلوك الحاج عزام الذي أجبر سعاد جابر على الإجهاض، وطلقها بغير معروف، ويكون العقاب السماوي على خطيئة عبده ربه هو موت طفله وائل، أما مصير حاتم رشيد، الشاذ

جنسياً، فيلقى مصرعه في شقته على يد عشيقه..كما تحف الخديعة المتطبعة في بعض النفوس الضعاف من قبيل شخصيات أبسخرون وملاك خلة وآخرون، فيما تجفل شخصية زكي الدسوقي من خساراتها الفادحة، وتنغمس في نمط عيش مغلق، حيث لا شيء يُمَنِّي النفس في هذا البلد غير حنين إلى زمن ولى وغَبَر، إلى أن تظهر بثينة السيد، التي ستنتشله من عالمه الهيدوني المغلق، لتنتهي علاقتهما بالزواج السعيد، وهي نهاية انزاحت بنا على نموذج النهايات المأساوية التي عرفتها أغلب شخصيات الرواية...

هكذا اكتمل نمو البناء الروائي في هذه الرواية خطوة خطوة، حتى إذا اكتمل البناء الفني اكتملت تلك العناصر المكونة لعالمه الروائي، وتضافرت في نقل تصور كلي وشامل لموضوع الرواية بأحداثها ووقائعها وشخصياتها وما تنطوي عليه من رموز ودلالات...

عموما، شكرا لعلاء الأسواني الذي أمتعنا حقيقة حقاً بهذه الرواية الرائعة؛ لأنه استطاع أن يسكب فيها من فنه ما جعلها رواية واقعية المنزع، تفجر متعة روائية ضمرت مع سيل الروايات الجديدة التي تغرق قارئها في لجة الغموض؛ رواية واقعية تصر على استمراء طعم اللحظات الحرجة والمواقف المفاجئة والحوارات المتفردة والمثقلة بما هو حميم، ومفعم بنفس نوستالجي أخاذٍ...

*كاتب وناقد من المغرب



مراجع الدراسة

١ - علاء الأسواني، "عمارة يعقوبيان"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١٩، ٢٠٠٦، ص: ١٢.
٢ . المرجع نفسه، ص: ٢٢٦.
٣ . المرجع نفسه، ص: ٢٦٨.
٤ . المرجع نفسه، ص: ٢٦٧.
٥ . المرجع نفسه، ص: ٢٦٨.
٦ . المرجع نفسه، ص: ١٧٢.
٧ . المرجع نفسه، ص: ٢٤٥.
٨ . المرجع نفسه، ص: ١٤.
٩ . المرجع نفسه، ص: ١٩٢.
١٠ . المرجع نفسه، ص: ٦٢.
١١ . المرجع نفسه، ص: ٦٣.
١٢ . المرجع نفسه، ص: ٢٨٥.
١٣ – محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: "في الثقافة المصرية"، دار الأمان، الرباط، ط: ٢، ١٩٨٨، ص: ١٠٦

«سيّدة المرايا» سيّدة القصّة القصيرة
قراءة في مجموعة عبد الجبار السحيمي

د. علي القاسمي *

مقدّمة: معيار القصة الجيدة:

كما أنّه ليس ثمّة تعريف متّفق عليه للقصّة القصيرة حيث تتعدّد تعريفاتها بعدد كتّابها البارزين، فإنّه لا يوجد معيار معروف للقصّة القصيرة الجيدة. وعندما عُهِد إلى القاص الروائي الشاعر الرسّام الناقد الأشهر في أمريكا، جون أبدايك، أن يختار أفضل القصص الأمريكيّة القصيرة في القرن العشرين لتصدر في مجلّد كبير، كتب أبدايك في مقدّمته للخمس وخمسين قصة التي اختارها، قائلاً إنّه يدرك تماماً عدم وجود معيار مقبول للقصص التي ينبغي تفضيلها؛ ولكنّه انتقى تلك القصص التي تترك أثراً في نفس القارئ لحيويتها وجمالها، وتقنعه بأنّها وقعت فعلاً أو أنّها يمكن أن تقع، وتعبّر عن واقع المجتمع ببيئته وثقافته وقضاياه وشخوصه والتحوّلات الجارية فيه (١).

بصورة عامّة، هنالك شبه اتّفاق على أنَّ القصّة القصيرة نصٌّ يسرد حدثاً يتعلّق بشخصيّة (عادةً إنسانيّة) وتصف رد فعلها ومشاعرها تجاه هذا الحدث. وهذا يعني أنّ نواة القصّة القصيرة حكاية، وتتوفّر عادة، وليس دائماً، على عناصر ثلاثة هي:

أولاً، عرضٌ تعريفيّ بالشخصيّة،

ثانياً، نمو الحدث وتطوُّره،

ثالثاً، الصراع الدراميّ الذي يحتدم في مواقف الشخصيّة وسلوكها ومشاعرها.

وتتناول القصّة القصيرة تلك العناصر بصورةٍ مُكثّفة وتعالج موضوعةً واحدة، بحيث تترك أثراً واحداً في نفس القارئ، يُطلق عليه في مصطلحات هذا الفنّ « وحدة الأثر».

ولكن حتّى لو استخدم كُتّاب القصّة القصيرة هذه العناصر نفسها في قصصهم، فإنّهم يتباينون على مستوى البناء النصيّ ومكوّناته المختلفة، ويتفاوتون من حيث مراجع السرد وروافده. فمنذ أن ظهرت القصّة القصيرة الحديثة في أوربا في القرن التاسع عشر على أيدي روادها الكبار تشيخوف الروسي، وموباسان الفرنسي، وأدغار ألن بو الأمريكي، تباينتْ أساليبُ بنائها وتقنياتها ونوعيّة لغتها، بحيث راحت تقترب من هذا الجنس الأدبيّ مرةً ومن ذاك مرّة أخرى، حتّى أننا نستطيع القول إنّ القصّة القصيرة تقع في مربع تتألّف أضلاعه من : السيرة، والمسرح، والشعر، والمقالة؛ ويتباين موقعها في هذا المربع من كاتب إلى آخر ومن قصة إلى أخرى، بحيث تكون أقرب

إلى ضلع من أضلاع ذلك المربّع، وقلّما تكون في وسطه. فهي تمتح من جميع الأجناس الأدبية الأخرى بصورة غير متساوية. وإضافةً إلى ذلك، فإنّ عدداً من الكُتّاب، مثل القاصّ الروائيّ الأمريكيّ جون شيفر، أخذ منذ أواخر الثلاثينيّات وأوائل الأربعينيّات من القرن الماضي بهدم الأسوار التي كانت قائمة بين الأجناس الأدبيّة وخلطها داخل ما نسميه بالقصّة القصيرة، من أجل توسيع دائرة قرّائه.

تطلّب ظهور القصّة القصيرة الحديثة شرطين أساسيّين هما: ظهور طبقة متوسّطة في المجتمع، ووجود صحافة وطباعة بحيث يمكن طباعة آلاف النسخ من الصحف بسرعة وتوزيعها على نطاق واسع. وتوفّر هذان الشرطان في البلاد العربية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فأخذت الصحف تنشر القصص القصيرة المُترجَمة والموضوعة، ومع ذلك وعلى الرغم من دور الطبقة الوسطى في ظهور القصّة القصيرة، فإنّ كتّاب القصّة القصيرة لا يختارون شخوصهم، عادةً، من بين أبناء الطبقة المتوسّطة أو الطبقة العليا الذين يطالعون الصحف، وإنّما ينتخبونهم من بين أبناء الطبقة الفقيرة، من المهمّشين والمستضعفين والمسحوقين؛ ويعبّرون عادةً عن آلامهم ومعاناتهم وإخفاقاتهم وإحباطاتهم. فالقصّة القصيرة لا تتوفر على بطلٍ يُشار إليه بالبنان ويُقلّد بأكاليل الغار والعرفان؛ وإنّما هي فضاء يتحرّك فيه المقهورون أو المضطهدون أو المحرومون أو المخنوقة أصواتهم؛ فتصوّر عالمهم الداخليّ وترسم أحاسيسهم الأليمة، في لحظات انكسارهم وحصارهم وانهيارهم. والقصّة القصيرة لا ترمي بطوقِ نجاة إلى هؤلاء المساكين، ولا تضع أقدامهم على سبيل الخلاص؛ وإنّما تكتفي بوصف مأساتهم، كأنّها لم تُكتب لهم، بل كُتبتْ لغيرهم من الميسورين والمترفين، من أجل تحسيسهم بأحوال أولئك المعوزين والبائسين، وهم يئنون تحت وطأة القلق المستبد والخوف الدائم، وينوءون تحت نير الاضطهاد، ويقاسون التعذيب الرهيب الذي يجعل أرواحهم تترنح على حافة الحياة، وتذوي على حدود الموت.

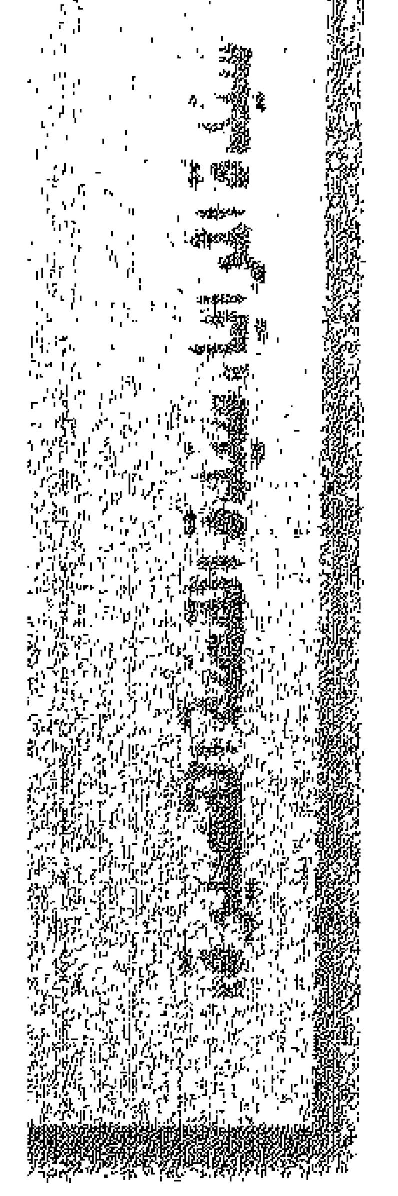
تطلّب ظهور القصّة القصيرة الحديثة شرطين أساسيّين هما: ظهور طبقة متوسّطة في المجتمع، ووجود صحافة وطباعة

مكانة «سيدة المرايا» في إنتاج السحيمي:

مهما طالبَ أنصارُ النظرية البنيويّة في النقد، بضرورة «قتلِ الكاتب» وفحص «النصّ ولا شيء غير النصّ»، فإنّنا لا يمكن أن ندرس مجموعة «سيّدة المرايا»(٢) بمعزل عن شخص الكاتب وإنتاجه في الأجناس الأدبيّة الأخرى، وفي مقدّمتها مقالاته اليوميّة في جريدة (العلم) المغربيّة ذات التاريخ العريق في النضال ضدّ الحماية الفرنسيّة الاستعماريّة، بوصفها لسان (حزب الاستقلال) الذي قاد النضال من أجل تحرير المغرب. وقد جُمعت بعض مقالات السحيمي ونُشرت في كتابٍ عنوانه «بخط اليد» (٣).

عبد الجبار السحيمي كاتب ملتزم يؤمن بأنّ النصّ خطابٌ يعبّر عن واقعٍ ثقافيٍّ وحضاريٍّ، ويرمي إلى إحداثِ تغيير في العقليّة والمواقف والتوجّهات. ولهذا فإنّ تجربته القصصيّة تتجاوب مع الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ العربيّ في أزماته وتحولاته الفكريّة الحادّة. وهو في مجموعته القصصيّة الثانية «سيدة المرايا» كما في مجموعته الأولى «الممكن من المستحيل» (٤) التي تُعدُّ نقطةَ تحوّلٍ نوعيٍّ في تاريخ السرد المغربيّ، يعرض علينا شخصيّات اختارها بعناية من بين المضطهدين والمقهورين، ووضعها في مواقف سرديّة ملتهبة متفجّرة، وراح يطوّر أحداثه بحنكة ومهارة وصبر فائق، ليكسب تعاطف القارئ ويُنتج الأثرَ المطلوب في نفسه. ومَن يُمعِن النظر في قصص مجموعة «سيدة المرايا» التي نُشرت هذا العام، يتّضح له أنّها كُتبت في فترة الستينيّات والسبعينيّات، شأنها في ذلك شأن قصص مجموعته الأولى «الممكن من المستحيل»، فالمجموعتان تنتميان إلى الفترة الزمنيّة ذاتها، وتتناولان الأوضاع الاجتماعيّة التي كانت سائدة آنذاك. ويستدلّ على ذلك من التاريخ الذي وُضع في نهاية بعض قصص هذه المجموعة، مثل التاريخ ١٩٧٥ الذي أُضيف في نهاية قصة «السيف والدائرة»، أو من بعض التذييلات التي وردت في نهاية قصص أُخرى، مثل عبارة «حدث ذلك في زمن كان اسمه الجنرال أوفقير ورجاله» الموجودة في نهاية القصّة الأولى «شاهد المدينة». ويبدو أنّ عبد الجبار السحيمي قد توقّف - مع الأسف - عن كتابة القصّة القصيرة منذ مدّة، وواصل كتابة المقالات التي ينشرها في جريدة «العَلم» التي هو اليوم مديرها. وأنّه نسي تلك القصص أو فقد الاهتمام بجمعها وإصدارها في شكلِ كتاب، حتّى استأذنه أحد مساعديه، الشاعر محمد بشكار، محرّر «العَلم الثقافي» الأسبوعيّة، في جمْعها من مظانّها والإشراف على طباعتها ونشرها، وتشكيل «كولاج» مستوحى من لوحةٍ للفنان خوان ميرو لتزيين غلاف «سيدة المرايا».

تروم قراءتنا هذه رصد العناصر القصصيّة في مجموعة «سيدة المرايا»، وتفكيك بنائها الفني، وتقنيّاتها السرديّة، ونصوصها في سياقاتها اللغويّة والجماليّة والثقافيّة والاجتماعيّة،، ثم إعادة تركيبها طبقاً لتصوّرنا وتأويلنا؛ وذلك من أجل زيادة متعة القراءة لدى المتلقّي.



الحُرّية، موضوعة «سيدة المرايا»:

أوّل ما يلفت انتباهنا في هذه القصص أنّها تعالج موضوعةً (تيمةً) واحدةً، يمكن تشخيصها بوضوح في كلّ قصة وفي جميع قصص المجموعة تقريباً، تلكم هي موضوعة (الحرّيّة).

لا يتناول الكاتب في هذه القصص (الحُرّية) من المنظور الدينيّ أو الفلسفيّ الذي يتساءل عن مدى حرّيّة الأفراد في ممارسة إرادتهم، أي ما إذا كانوا أحراراً في اختياراتهم، والتحكّم في أعمالهم في ضوء معارفهم وبمحض إرادتهم، لا طبقاً لما كُتب أو قُدِّرَ عليهم سلفاً. فهذا النوع من الحُرّية ترفٌ لا يحلم به شخوص تلك القصص من المضطهدين والمقهورين. كما لا يعالج الكاتب موضوعة (الحُرّية) بمعناها الاجتماعيّ والسياسيّ الذي يتضمّن حرّية الرأي، وحرّية الصحافة، وحرّية التجمُّع، وحرّية تأسيس الأحزاب وغيرها مما يطلق عليه اسم (الحريّات المدنيّة). فهذا ترفٌ آخر لا تحلم به شعوبنا، وإنّما تتمتع به تلك الشعوب التي قطعت شوطاً بعيداً في التقدُّم والمدنيّة. إنّما يتناول الكاتبُ موضوعةَ (الحرّية) في أبسط معانيها وأدنى مستوياتها، تلك هي حرّية الإنسان في الحركة والتنقّل دون أن يخشى إكراهاً أو اضطهاداً أو سجناً. وهذا جزء ممّا يسمّى بـ (الحرّيات الطبيعيّة) التي يمارسها الإنسان بصورة تلقائيّة غريزيّة، بوصفه كائناً حيّاً تشكّل الحركة بالنسبة إليه ضرورة بيولوجيّة حتميّة لازمة لحياته وإنسانيّته. فوضعُ قيودٍ على حرّيّة حركة الإنسان مصادرةٌ لوجوده.

إنّ الكاتب يضع شخوص قصص « سيدة المرايا» في سياقات اجتماعيّة وسياسية تحرمهم حتّى من التنقّل بحرية من منازلهم إلى مقرات أعمالهم، دون أن يشلّ حركتَهم الخوفُ ويجعلهم مثل جرذان ترتجف في جحورها المحاصرة بالقطط الهائجة، أو مثل سلاحف منكمشة في قواقعها أمام خطر داهم يهدّد حياتها ووجودها.

> **لا يتناول الكاتب في هذه القصص (الحُرّية) من المنظور الدينيّ أو الفلسفيّ الذي يتساءل عن مدى حرّيّة الأفراد في ممارسة إرادتهم**

وينبغي أن نتذكّر أنّ أيَّ كاتب في بلادٍ لا تسود فيها الحرّية، يصعب عليه أمران: الأوّل، الكتابة عن أيّ موضوع بحرّية، سواء أكان الموضوع فكرياً أم اجتماعيّاً، والثاني، الكتابة عن الحرّية ذاتها بحرّية؛ لأنّ أعداء الحرّية هم القابضون على زمام الأمور المانعون لما لا يريدون. ولهذا، ولكي تحقّق موضوعةُ الحرّية ذاتَها في النصّ الأدبيّ في تلك البلاد، فإنّها تضع قيداً على حرّية الكاتب في التعبير من ناحية، وتطلق حرّية القارئ في التأويل من ناحية أخرى. فالكاتب لا يتناول هذه الموضوعة مباشرة ولا يقول كلَّ شيء، بل يستخدم تقنيّات الحذف، والرمز، والتلميح، والإيحاء التي تتطلب أن يستخدم القارئ خياله في الإضافة إلى النصّ، وملء الفراغات، والتفسير، والتأويل. وبعبارة أخرى، إنّ موضوعة الحرّية التي اختارها عبد الجبار السحيمي أثّرت في بناء السرد وتقنياته ولغته كما سنرى.

ولعلَّ أمثلةً من قصص المجموعة تبيّن لنا بوضوح تام كيف أن موضوعة الحرية هي المحورُ الذي يدور حوله السرد:

في قصة « ما قبل الصحو وبعده»، كان السارد يسترخي فوق كرسي الحديقة، متعباً مهزوزاً، وهو يتصوّر عالماً آخر يفترض أنّه سيكون أفضل من هذا العالَم الحالي، حين أحسّ فجأةً أنه مُراقَبٌ. وعلى الرغم من أنَّ الشخص الذي يراقبه من الخلف لا يحدّ من حركة سيره ولا يمنع تنقله، فإنّ السارد كان يشعر بأنَّ عينَين قاسيتَين تخترقان ظهره منذ خرج من البيت، وطيلة اليوم، في كلّ مكان. وحتّى عندما يلج المقهى هرباً من هذا الذي يلاحقه باستمرار، فإنّه لم يكُن يحسّ بالرغبة في أن يشرب أيَّ شيء، لأنَّ وجود عينين تراقبانه بإلحاح يجعله منفعلاً، متشنجاً، خائفاً. فعندما «يراقبك أحد من وراء ظهركَ، هذا يعني أنك أصبحت غير قادر على أن تكون حُرّاً... » وأمسى كلُّ وجودك مصادراً.(٥)

وفي قصة « الرعب « تتعرض حرّية «سين» لخطرٍ جسيم. كان «سين» في أوّل الشارع حين أراد أن يدخّن سيجارة، ولكنّه يكتشف أنّ علبه الوقود التي في جيبه فارغة. يرفع عينيه ليطلب عودَ ثقاب من أحد المارة، فتصطدمان برجل شرطة. يتراجع « سين « إلى الوراء، ثم يستدير، ويندفع يجري بأقصى طاقته، حتّى يتمكن من تسلق جدار ويقفز إلى الجهة الأخرى. (لاحظ رمزية الجري والجهة الأخرى).

وفي قصة « الفاركونيت»، يوقظ هدير السيّارة سكّان العمارة. وفي إحدى شققها يرتجف هلعاً رجلٌ وزوجته وطفلهما. يطلّون من النافذة ليروا أربعة من ركاب السيّارة يترجّلون ويتوجهون نحو العمارة، في حين يبقى ثلاثة آخرون في السيّارة. تقول المرأة لزوجها إنّهم قادمون. ارتدِ ملابسكَ. وتقول بصوت مختنق: هل نضيء المصباح، فيقول زوجها: الأحسن ألا نفعل حتّى يطرقوا الباب. ويقول الطفل أنا خائف... ويخيّل لساكني العمارة أنّ أبوابهم كلّها بدأ ينهال عليها الطرق... ثم يسمعون بكاءً آتياً من فوق. فيقول الزوج لقد أخذوا جارنا في الطابق العلوي، كان دوره هذه المرّة.

وفي قصة « عفريت الدار»، يُعطي السيّد أمراً صارماً لخَدَمه أن يتجمّدوا

في مكانهم، ثم يدخل غرفته، ويوصد الباب، ولا يظهر مرّة أُخرى ليعطي الأمر الذي يسمح لهم بالحركة. ويبقى الخدم يتساءلون ما إذا كان السيد ما زال في غرفته أم غادرها.

وفي قصة « شاهد المدينة» يوجد أحمق في المدينة. وإذا كان عَقْلُ هذا الأحمق قد عُقِلَ فتوقّفَ عن التفكير السوي، فإنّ جسمه هو الآخر أصبح سجين مكان واحد في المدينة لا يغادره، فهو يقف طوال النهار ساكناً إلى جوار نخلة على الرصيف المقابل للبناية المركزيّة للشرطة، ولا أحد يعرف ما الذي أذهب عقله ولماذا يقف هناك بلا حراك.

وفي قصّة «المتّهم»، يحكم القاضي بالإعدام على شخص لا يحمل اسم المحكوم عليه بالإعدام طبقاً لمنطوق الحُكم. وعلى الرغم من أن أوراق التعريف الخاصّة بهذا المتّهم تُثبتُ أنّ اسمه مخالف لاسم مَن حُكِمَ عليه بالإعدام، فإنّ رئيس المحكمة يُصرُّ على إدانته، لأنّ العدل، في مفهوم هذا الرئيس، يقتضي إيجاد متهمٍ ما لكلِ جريمةٍ تُقترَف.

وحتّى في قصّة « قتل الأب» التي تصوّر طفلاً تأخّر والده في الحضور إلى المدرسة عند نهاية الدروس لاصطحابه إلى المنزل، نجد أنّ الموضوعة الرئيسة هي الحرّية. يغادر جميع الطلاب فناء المدرسة بسيارات آبائهم إلا ذلك الطفل، إذ يبقى تحت المطر منتظراً أباه، وحيداً قلقاً خائفاً، لا يستطيع الحركة، على وشك أن ينفجر باكياً. حرّيته في العودة إلى المنزل قد صودرت في ظرف قاهر. بيدَ أنّ الطفل يبذل جهداً كبيراً في تذكّر الطريق إلى المنزل ويتحرّك بشجاعة ليتحرّر من الاعتماد على أبيه.

التقنيّات السردية في « سيدة المرايا »

إنّ مقولة « الوحدةُ في التنوّع » تنطبق على هذه المجموعة القصصيّة. فهي ملتزمة بوحدة موضوعة (الحرّية) في جميع القصص، بيدَ أنّها تستخدم العناصر القصصية بصورة متنوّعة، وتستخدم تقنيّات سرديّة متباينة لتُنتج الأثر المطلوب في نفس القارئ. وسنتناول فيما يأتي بعض هذه العناصر والتقنيّات التي استخدمها الكاتب بمهارة، خاصةً:

١) البناء السردي

٢) تطوُّر الحدث

٣) هوية السارد

٤) الإيهام المرجعي

٥) البدايات والنهايات

٦) اللغة.

١) البناء السرديّ:

قلنا إنّ القصص التي يكتبها كبار الكتّاب العالميّين لا تلتزم ببناء فنيٍّ معيّن، حيث تتجاذبها أبنية الأجناس الأدبية الأخرى: المسرح، الشعر، المقالة، السيرة. وأحياناً تتداخل هذه الأجناس الأدبية في العمل القصصيّ الواحد لتوسيع دائرة القرّاء. وفي قصص « سيدة المرايا»، التي يبلغ عددها ثلاث عشرة قصة، نجد أن البناء الفني يختلف من قصّة إلى أُخرى، بحيث اختار الكاتب البناء الملائم لموضوع كلّ قصة. ففي قصة «المتّهم» مثلاً: اختار الكاتب البناء المسرحي لهذه القصّة فراح يكتب مسرحيّةً ذات فصل واحد، شخوصها: رئيس المحكمة، والدفاع، والمتهم؛ وهم يتحاورون بشكل مسرحيّ في فضاء المحكمة. وقد تكرّر هذا البناء القائم على الحوار بلا سرد أو وصف، والملائم لمسرحيّة ذات فصل واحد في قصة « عفريت الباب». واستخدم القاص الحركات الدراميّة التي يتطلّبها التشويق في المسرح، واستعمل تلك التعليمات التي توجّه، عادةً، إلى مُخرج المسرحيّة والتي توضع بين قوسَين: مثل: (صمت)، (خلال الحديث القصير يكون الشخص الملثّم قد اختفى من غير أن يلحظه أحد)، (يُسمَع من بعيد خبطٌ على الباب)(٦)، وما إلى ذلك.

> **القصص التي يكتبها كبار الكتّاب العالميّين لا تلتزم ببناءٍ فنيٍّ معيّن، حيث تتجاذبها أبنية الأجناس الأدبية الأخرى**

في بعض القصص الأخرى، يقترب البناء الفني من المقالة السياسيّة. ففي قصّة «البحث عن إيمان»، نجد مقالاً أو بالأحرى إعلاناً (منفيستو) تُصدره جماعة من الرفاق الشباب تلتقي في اهتماماتها، وتتقارب في مفاهيمها للحياة، وتتماثل في سِنِّها؛ تبيِّنُ فيه رؤيتَها لمشاكل المجتمع، وتسطِّر فيه مطالبها. نقرأ في هذه القصة/ المقال، مثلاً، الفقرة التالية:

« لقد كنا لا نقرأ، فإذا قرأنا لا نفهم، فإذا فهمنا لا نصدِّق. كنا نمرّ على المكتبات فلا يغرينا في واجهتها غير « رأس المال» و « الوجودية». ومن جهلنا بأنفسنا، وبديننا، وبأصالة مجتمعنا وأخلاقه، تولّد عندنا الشعور بالافتراق عن هذه البيئة»...

« إننا لسنا خاطئين كما يتصوّرون. نحن فقط نعاني من مصيبة الجهل بأنفسنا دون أن يجد أحدٌ الشجاعةَ ليساعدنا على أن نخرج من هذا الجهل لنتعرّف على أصالة المُعتقَد الذي عاشت له آباؤنا ويعيش له أحفادنا.» (٧)

وتنتهي هذه القصة/المقال بالجملة التالية:

« إن الموضوع صالح لمناقشة خصبة من أجل هذا الجيل الواقف على مفترق



طرق» (٨)

وكـأن هـذه الجملـة خـاتمـة مقـال يدعو فيه صاحبه إلى إثـراء النقاش في موضوع الاستلاب الثقافيّ الذي يعانيه جيل الشباب العربيّ الراهن، بسبب السياسات التعليميّة والإعلاميّة والثقافيّة الأخرى التي تتّبعها الحكومات العربيّة.

وتقترب قصص أخرى في بنائها من السيرة والرواية، فنجد في قصة « شاهد المدينة» صورة قلميّة (بورتريه) مكتملة لشخصية الأحمق، كما لو كان الكاتب يحرص على تسجيل سيرة هذا الأحمق ليكون بطلاً لرواية لم تُكتب بعد.

إن براعة الكاتب في الفنّ القصصيّ هي التي مكّنته من تنويع البناء الفني من قصّة إلى أخرى، بحيث يجد القارئ كثيراً من الجدّة والتشويق والإبداع، ما يشدّه إلى هذه المجموعة القصصية.

٢) تطوير الحدث:

يتّبع السحيمي عدّة طرائق في سرد الحدث الرئيس في القصة. فأحياناً يتّبع الطريقة الدراميّة التصاعديّة في تطوير أحداث قصصه. فأنتَ تحسُّ بأن الحدث في بدايته بسيط صغير ثم يأخذ في الكبر والنمو تدريجياً حتّى يبلغ الذروة؛ تماماً كما لو كنتَ واقفاً على ساحل البحر، ويهبّ عليك نسيم عليل منعش أوّل الأمر، ثم يروح يشتدّ شيئاً فشيئاً حتّى يصير ريحاً تهزّ أغصان الأشجار القريبة منك، ثم تزداد سرعتها وتتصاعد قوّتها حتّى تمسي عاصفة تسوق أمواج البحر بعنف، وبعد مدّة تتحول بصورة مريعة إلى إعصار أهوج يقتلع الأشجار ويسبّب الفيضان والطوفان، ويُثير الخوفَ والفزعَ في أعماق نفسك.

فقصة «الفاركونيت»، مثلاً، التي تسرد اعتقال أحد سكان العمارة، تبدأ بتوقف سيّارة في الشارع الذي يسوده الهدوء في الليل، ثم تُسمَع وقع أقدام تتّجه إلى باب العمارة، ثم تنفتح شبابيك الشقق ليطلّ منها الساكنة على الشارع، ثم طَرْقٌ شديد على الباب، ثم فجأةً في لحظة الاعتقال، تهبّ الأصوات ويرتفع الضجيج وتتفاقم الحركة وتتوالى الأقوال والأفعال من جميع الجهات: من سكّير يرفع عقيرته بالغناء، وكلاب تنبح، وأقدام تتحرك، ورجل يتكلم، وامرأة تتمتم، وطفل يرتجف:

«... لكنَّ صمت الليل كان ينقل أصوات حوار تتخلّله حركات عنف. الذين كانوا يطلّون على الشارع رأوا سكّيراً قادماً يترنّح. أخذ السكّير يغنّي...بدأت الأقدام تتردّد من جديد على الدرج. وفي الشارع أحسّت الكلاب التي كانت تبحث في قمامات الأزبال بحركة الأقدام والأصوات فبدأت تنبح. قالت المرأة وهي تتنهّد: ربّي يأخذ حقّنا منهم. قال الرجل: اسكتي. لم تعُد الأقدام بعيدة عن الباب. قال الطفل: سأقول ذلك للأولاد في المدرسة...» (٩)

(لاحظ، في هذه الفقرة، أنّ الكاتب استعمل بكثرة الأفعال التي على وزن « يَتَفعَّل/تتفعَّل » الذي يدلّ على الكثرة والتعدُّد والتصاعُد، بالإضافة إلى الكلمات المشدَّدة الأخرى، مثل: « تتخلّل، يترنّح، تتردّد، تتنهّد؛ يطلّون، سكّير، يغنّي، ربّي، حقّنا» وكأنّها مطارق تنهال على مسمعَي القارئ).

وفي أحيان أخرى، يفضّل القاص السحيمي استثمارَ الطريقة الاستنباطيّة التي ينبغي على القارئ اتّباعها للوقوف على الحدث الرئيس في القصّة، لأنّ الكاتب لا يستطيع البوح بهذا الحدث، فيغيّبه ويكتفي بالتلميح بدل التصريح، أي بالإيماء والإشارة إليه للدلالة عليه. ففي قصة «شاهد المدينة» ثمّة شابٌّ أحمق يتفوّه بألفاظ غير مفهومة، وهو يقفز من رصيف إلى آخر، ثم يقف في ظلّ نخلة على الرصيف المقابل لبناية الشرطة الرئيسة في المدينة، ويمرُّ عليه أحد زملائه القدامى في المدرسة فلا يعرفه الأحمق، ويتذكّر زميله أنّه اختفى من مقاعد الدراسة ولا يُعرَف أين اختفى ثم عاد مجنوناً. هذه القصة في الصورة التي وضعها فيها الكاتب لا تشتمل على حدث رئيس، وتبقى غير مكتملة ينقصها الحدث الذي سبّبَ جنون هذا الشاب. فالقصة في وضعها الراهن لا تشتمل على عناصر القصة الرئيسة التي ذكرناها. إنها مجرد صورة قلمية (بورتريه) لشخصيّة الشاب الأحمق، تجعل القارئ يتعاطف معه، ويحاول تلقائياً أن يتوصّل بنفسه إلى الحدث الذي سبَّبَ جنونه، عن طريق التفكير بصورة لاواعية بالعلاقات الوجوديّة التي ذُكرت عناصرها في القصة. والعلاقات الوجودية (وهي غير العلاقات المنطقية في علم المفهوم) هي تلك العلاقات غير المباشرة التي تقوم بين العناصر نتيجة لتجاورها في المكان، أو لتتاليها في الزمان، أو لترابطها بالعلّيّة كترابط النتيجة بالسبب. وهكذا يدفع الكاتبُ القارئَ إلى استنتاج أنّ هذا الشاب كان قد اختُطف من قبل الشرطة السريّة وأنّه تعرّض لتعذيب أفقده صوابه. والكاتب لم يقُل ذلك. ومع ذلك، فالقصّة صرخة ضدّ التعذيب المحرَّم دينيّاً وقانونيّاً ودوليّاً، صرخة أقوى من جميع فصول القانون ومواده التي تحرّم التعذيب وتجرّمه.

٣) هُويّة السارد:

السارد غير الكاتب. فالكاتب خارج

يتّبع السحيمي عدّة طرائق في سرد الحدث الرئيس في القصة. فأحياناً يتّبع الطريقة الدراميّة التصاعديّة في تطوير أحداث قصصه

النصّ والسارد داخله وجزء منه. فالسارد هو الذي يقدّم شخوص القصّة إلى القارئ، ويخبره بأحداثها، وقد يعلّق أحياناً على مجريات الأمور ويحكم على الأقوال والأفعال فيها، أو يرهص للقارئ ويوجهه للتوصل إلى استنتاجات وأحكام مُعيّنة، كما يفعل كُتّاب القصة البوليسية، الذين يرمون بإشارات وعلامات متناقضة توجّه القارئ إلى إلقاء التهمة على أحد الشخوص الأبرياء، وفي الوقت نفسه يبثّون أدلّة في ثنايا القصة تقود القارئ النبيه إلى معرفة المجرم الحقيقيّ الذي اقترف الجريمة.

وبصورةٍ عامّة، إمّا أن يكون هذا السارد أحد شخوص القصّة الذي جرت له الأحداث؛ وإمّا أن يكون شخصاً محايداً ليس واحداً من شخوص القصة، يطلّ على فضاء القصة من علٍ فيطّلع على ما يجري فيه، ويعرف خلفيات الشخوص وما يختلج في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس.

في الحالة الأولى يستخدم السارد ضمير المتكلّم المفرد المنفصل أو المتصل، مثل أنا، وقلتُ، ورأيتُ، وشعرتُ، إلخ. ويفترض في هذا السارد أنّه عارف بما يجري له وعالمٌ بمشاعره وأحاسيسه، وينقلها إلى القارئ، عادةً، بأمانة وصدق، وقد يجانبه الصواب في روايته لسبب من الأسباب. أمّا في الحالة الثانية فإنّ السارد يستخدم ضمير الشخص الثالث الغائب، مفرداً كان أم مثنى أم جمعاً، مثل هو، هي، هما، هم، هن، أو قال، قالتْ، قالا، قالتا، قالوا، قُلن. وفي هذه الحالة تكون معرفة السارد بمجريات الأمور أكثر من معرفة شخوص القصّة، أو أقلّ منها، أو مساوية لها.

واختيار هوية السارد قضية استنسابيّة تقديرية تعتمد على الكاتب. فبعض الكتّاب يفضّل أن يسرد قصصه بضمير المتكلّم، وبعضهم الآخر يفضّل السرد بضمير الغائب. ويتمّ اختيارُ الكاتبِ المتمرّس بناءً على تقديره لمدى

القصّة الجيدة هي التي تُقنع القارئ بأنّها وقعت فعلاً أو أنّها يمكن أن تقع

مناسبة هويّة السارد لنوعيّة الأحداث، ومدى مساهمة هذا الاختيار في إقناع القارئ بواقعيّة الأحداث. فالسرد بضمير المتكلّم لا يلائم، مثلاً، قصة « شاهد المدينة » التي تدور حول شاب أحمق، لأنّ هذا الشاب لا يستطيع النطق بصورة مفهومة. ولهذا اختار الكاتب السحيمي أن يسرد الأحداث بضمير الغائب. ولو اختار سرد الإحداث بضمير المتكلّم الأحمق لوقعتْ في القصة تعقيدات دلاليّة؛ وهذا ما حصل عن قصد في رواية الكاتب الأمريكي وليم فولكنر « الصخب والعنف » ما اضطر مترجمها المرحوم جبرا إبراهيم جبرا إلى كتابة مقدّمة مطوّلة جدّاً لمساعدة القارئ على الاستيعاب.

وبإجراء إحصائيّة بسيطة في قصص « سيّدة المرايا »، نجد ما يلي:

٤ قصص استخدمت ضمير الغائب،

٦ قصص استعملت ضمير المتكلّم المفرد،

قصة واحدة فقط استخدمت ضمير المتكلّم الجمع « نحن». تلك هي قصة « البحث عن إيمان ». وينبغي أن أعترف أنّني لم أقرأ قصة من قبل تستخدم ضمير المتكلّم الجمع.

قصتان لم يظهر فيهما سارد معيّن، لأن بناءهما مسرحيّ.

٤) الإيهام المرجعيّ:

قُلنا في المقدّمة إنّ القصّة الجيدة هي التي تُقنع القارئ بأنّها وقعتْ فعلاً أو أنّها يمكن أن تقع. وأحسن الخيال ما كان قريباً من الواقع، كما أنّ أحسن الواقع ما كان قريباً من الخيال. والنصّ الأدبيّ قد ينطلق من الواقع المعيش ولكنّه لا يخلو من نصيب وفير أو ضئيل من الخيال. ويستخدم القاصُّ المتمكّن من فنّه بعض التقنيّات التمويهيّة التي تُوهِم القارئ بأنّ القصّة وقعتْ فعلاً. ويُسمى هذا النوع من التمويه بالإيهام المرجعيّ، أي أنّ الكاتب يوهم القارئ بأنّ مرجعياته حقيقية صادقة. وقد استخدم القاص عبد الجبار السحيمي في قصص « سيدة المرايا » مجموعة من تقنيات الإيهام المرجعي. ومن الأمثلة على ذلك:

. عتبات النصّ، أي العنوان، أو المقدّمة، أو الإهداء، أو الملاحظة الختاميّة، التي تؤطّر النصّ. فالقصّة الخامسة في المجموعة حملت عنوان « قتل الأب»، والإهداء « إلى ابني عادل وقد عرف باكراً طريقه الخاصّ». وكثيرٌ من القراء يعرف أن اسم نجل الكاتب عبد الجبار السحيمي هو عادل. وفي خاتمة القصّة الثانية « الفاركونيت» نجد عبارة « حدث ذلك في زمن كان اسمه الجنرال أوفقير ورجاله». وغالبية القراء تعرف شيئاً عن هذا الجنرال وأفعاله.

واستخدام الإيهام المرجعيّ، في نظرنا، لا يعني أنّ ما حدث في هاتين القصّتَين، مثلاً، لم يحدث، وإنّما المقصود منه إقناع القارئ بوقوع ما سُرِد وأن ما يقرأه ليس مجرّد قصّة من نسج الخيال، بصرف النظر عما إذا كانت الحكاية حقيقيّة أو خياليّة.

. الفضاء وأسماء مكوّناته: يذكر الكاتب أحياناً أسماء أماكن حقيقيّة معروفة لدى القارئ، لكي يعزّز القناعة لديه بأنّ القصّة واقعيّة. فمثلاً، تجري أحداث قصة « ما قبل الصحو وما



بعده» في مدينة الرباط. ويذكر السارد اسم الشارع الذي كان متوجهاً إليه، وهو (شارع علال بن عبد الله) الشهير، كما يذكر أن مقرّ جريدة (العلم) المغربية يقع في هذا الشارع. وأسماء هذه الأماكن معروفة لأبناء الرباط، وأغلبيّة القراء تعلم أنّ الكاتب السحيمي يعمل صحفياً في جريدة (العلم) طوال حياته. كل هذه المرجعيّات الحقيقيّة ترجّح لدى القارئ أنّ ما يرويه الكاتب بضمير المتكلّم في هذه القصّة قد وقع له فعلاً.

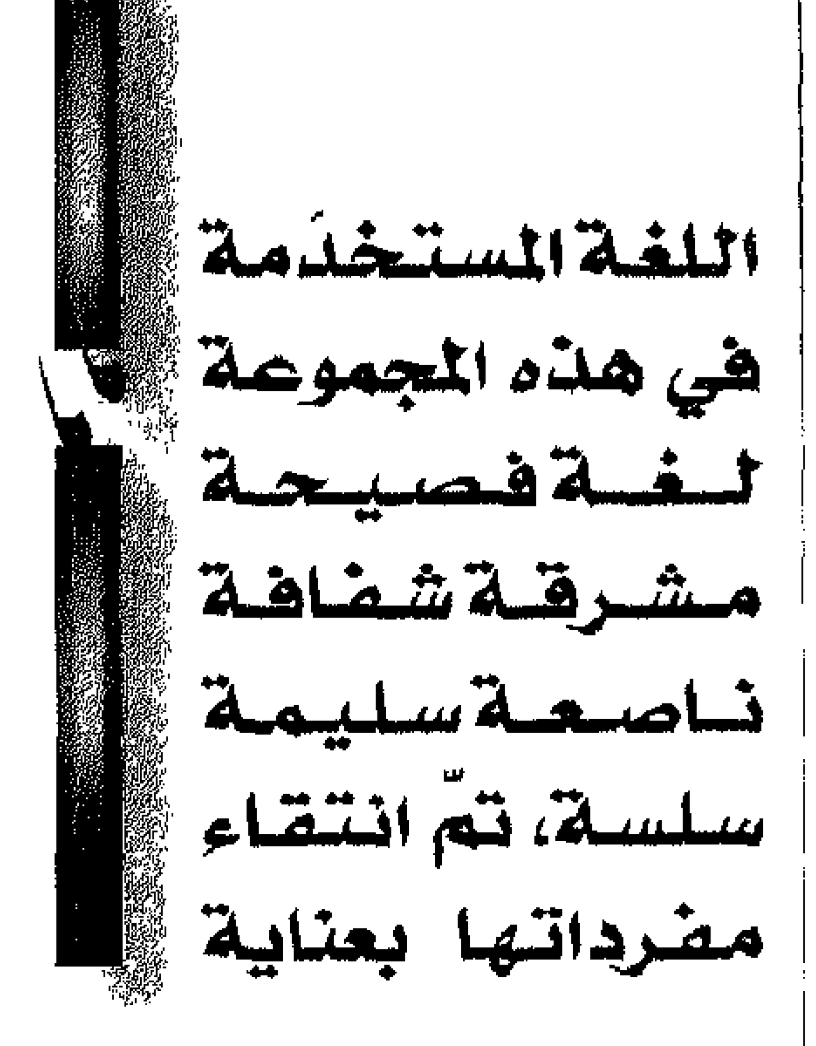
٥) البدايات والنهايات:

يمكن أن توصَف قصص السحيمي بأنّها ذات بدايات مغلَقة ونهايات مفتوحة؛ بمعنى أنّ بدايات القصص موصدة في وجه المقدّمات والشروح والتفسيرات التي نجدها في بدايات بعض القصص القصيرة. فالقاص السحيمي يدخل في الموضوع مباشرة دون مقدّمات. أمّا نهايات قصصه فهي مشرعة على التأويل، بحيث تترك للقارئ فرصة المشاركة في الإبداع عن طريق تخيّل نهاية القصّة أو مصير شخوصها.

ونضرب مثلاً لذلك في قصة « شاهد المدينة » التي تقدّم لنا صورة قلميّة (بورتريه) لشاب فقد عقله. ففي بداية القصّة نواجه الأحمق مباشرة دون مقدّمات:

« هاهو الأحمق» قال الأطفال في الحارة قال الناس في المدينة.. وكان الأحمق يقفز الآن، يقطع الساحة إلى الرصيف الآخر...» (١٠)

ولكنّ لا توجد نهاية محدّدة لهذه القصّة، فخاتمتها، كما هي عليه، لا تضع حدّاً لتوتّرنا ولا تعطي جواباً لتساؤلاتنا عن مصير هذا الأحمق، فنميل أو نضطر إلى ملء الفراغات في القصة وتخيّل نهاية لها، طبقاً لنظريّة الجشطالت التي تقول بأنّ العين تميل إلى استكمال الأشكال



الهندسيّة الناقصة. فالقصص ذات النهايات المفتوحة هي بخلاف القصص المستكملة لنهاياتها التي تضع حلاً أو حدّاً للصراع الدراميّ لدى شخوصها، أو تصل إلى خاتمة توفيقيّة تُريح القارئ. فقيام الكاتب بحذف بعض أحداث قصته تقنيّة جيدة ترمي إلى استمرار توتر القارئ وإطلاق خياله وتنشيطه بحثاً عن حلّ يرتئيه ونهاية يأنس إليها. بيدَ أنّ نجاح تقنيّة حذف بعض أحداث القصة يتوقّف على معرفة الكاتب مسبقاً بالحدث المحذوف، كما توصّل إلى ذلك الروائي الأمريكي أرنست همنغواي من خلال تجاربه لتطوير أساليبه السرديّة في شبابه حينما كان يعيش في باريس، وذكر ذلك في روايته السيرذاتيّة « الوليمة المتنقلة» (١١).

إنّ غالبية قصص « سيّدة المرايا» ذات نهايات مفتوحة. فقصة «شاهد المدينة» تنتهي على الوجه التالي:

« كان الأحمق ما يزال ساكناً إلى جوار النخلة منذ تركه أحمد الهادي هناك...

يلفُّ الليلُ المدينة، وهو وحده يقف منتصباً مثل علامة ازدراء، شاهداً على الموت الذي يمشي وحده في الطرقات.»

(لاحظ الإبداع في « علامة الازدراء» التي يجب أن تُضاف إلى علامات التنقيط في قواعد كتابة اللغة العربيّة، مثل علامة الاستفهام وعلامة التعجّب.).

٦) اللغة:

اللغة المستخدَمة في هذه المجموعة لغة فصيحة مشرقة شفافة ناصعة سليمة سلسة، تمّ انتقاء مفرداتها بعناية، وصياغة عباراتها وجملها بدراية. وهي تخلو من اللهجة العاميّة أو الدارجة. فقد وقع كثير من القصّاصين والروائيّين العرب في أواسط القرن الماضي، أيام هيمنة المدرسة الواقعيّة على السرد العربيّ، في فخّ استعمال اللهجة العاميّة، خاصّة في الحوار، توهُّماً منهم أنَّ استعمال اللهجة العاميّة جزء من الواقعية التي تفترض تعدّد الأصوات بتعدّد الشخصيّات الروائيّة؛ إذ ليس من المعقول أن يتحدّث الفقير السوقي بلغة الأمير الثري، أو يتكلّم الفلاح الأمّيّ بلغة الشاعر المتنبي. بيدَ أنَّ هذه المقاربة تصوُّر ساذج للواقعيّة. فالواقعية لا تساوي الواقع، وإنّما تساوي الواقع بعد أن يخلع عليه الفنّ بعض سحره ليكون جذاباً للمتلقيّ. فالمعادلة الصحيحة هي:

الواقعية = الواقع + الفنّ.

فالفنُّ مكوِّنٌ أساسيٌّ من مكوّنات المدارس الفنيّة على اختلاف أنواعها: التشكيليّة، والأدبيّة، والسمعيّة البصريّة، وغيرها. فحتّى الفنّ الفوتوغرافيّ لا يمثّل واقع الموضوع كلّه وبصدق، بل يقدّم لنا واقعاً من وجهة نظر الفوتغرافيّ الخاصّة. ويتجلّى الفنّ، في الشعر والسرد، بالخيال الخصب واللغة الرائقة. فكلّما زاد الخيال في النصّ وارتقت لغته، أصبح أقرب إلى الأدب. وبعبارة أُخرى كلّما ابتعد الفنّ عن الواقع الذي نعرفه، ازداد الإبداع والخلق الفني فيه. أضف إلى ذلك أنّه إذا كان الواقع يعني العالم المحسوس الذي نعرفه بالإدراك الحسيّ، فقد يكون هذا الواقع موجوداً ولا ندركه،

كلّه أو بعضه، بالضرورة بواسطة حواسنا. والفنّان هو الذي يكتشف بحسّه المرهف ونظره الثاقب وبصيرته المتوقّدة، واقعاً قد لا نتمكن من إدراكه أحياناً، وهو الذي يسعى إلى تنمية ثقافة المتلقّي والارتقاء بلغته، وإلا، ما الذي يتبقّى من الفن اذا جرّدناه من الثقافة؟

الفنّ في النصّ الأدبيّ يرتفع باللغة من الصيغة التي يستخدمها عامّة الناس إلى صيغة مسبوكة بصورة مشرقة جذابة ترفل بالجدّة والإبداع، فتتخلّص من القوالب المحنّطة، والعبارات المسكوكة المتجمدة. ويتوقّف احتضان النصّ لهذه اللغة الفنيّة العالية على قدرة الكاتب وملكاته اللسانيّة ومهاراته المهنيّة. ولغة الكاتب هي من أهمّ العناصر التي تميّزه عن غيره من الكتّاب. ومن مهام الكاتب أن يرتفع بلغة قارئه إلى مستوىً أرقى وشكلٍ أجمل. أضفْ إلى ذلك أنّ استعمال اللغة الفصيحة السليمة في النصوص الأدبيّة والصحافة ووسائل الاتّصال الأخرى، يساعد الناس على امتلاك اللغة الفصيحة التي هي أداة النفاذ إلى مصادر المعلومات، بحيث يتكوّن لدينا مجتمع المعرفة القادر على تحقيق التنمية البشريّة.

في « سيدة المرايا» تتجلّى قدرات عبد الجبار السحيمي اللغويّة بصورة ملفتة للنظر، بحيث كتب بعض هذه القصص بلغة شعريّة رفيعة، تستمدُّ جماليّتها من جدّة مجازاتها، وإيقاع مفرداتها، وموسيقى عباراتها، وبساطة تراكيبها، ومن دلالاتها الشفّافة الموحية المفتوحة برحابة على التأويل. لنستمع إليه في قصّة « السيف والدائرة»:

« أماناً أيّها القمر، تعال اشرب كأساً ولا تعتب! عشتُ قبل هذا الزمان، وأعيش ثانيةً، أعرف ما كان، أعرف ما يكون، تُذهلني قدرة الناس على الغباء، قدرتهم على الحيطة على المجيء والذهاب، لا يؤلمهم سوط، لا تؤرّقهم آهة الفهم، لا تنفتح عيونهم على اللعبة. أصبُّ كأساً أرفعها أشربُ نخب صديقتي الواسعة العينَين؛ تقول ستهدم صحّتك، أقول سيهدمني هذا الفزع من نفسي التي لا تهدأ لا تستكين لا تقبل ولا ترضى ولا تستطيع أن تتلاءم أن تقدِّر حدودها أن تدخل لعبة المسخ. أفرغُ الزجاجة، أذكر امرأةً صبيةً رفعتني فوق جسدها فدخلته مرعداً كأنّني أعيد تكوين العالَم. يزغرد الأحمر في عينيّ، اذكر أنّ الجسم كان ضافياً، أنّ الليل كان رفيقاً وأنني أتيتها هارباً من هزيمة وأنها ما أعطتني الأمان. قالت إنّك تعجبني، كان العسس يسكنون داخلي، قلتُ احذريني فأنا أبداً هكذا رفيقاً ثم يأتي الحزن. قالت لستَ أوّل من تهزمه الغيلان، قلتُ لا أفهم كيف لا يقلق الناس كيف يستكينون إلى طمأنينتهم القاتلة، أكاد أجنّ. ألقمتني نهدها، قلتُ أريد أن أفهم. هدهدتني، استحليتُ الطفل الذي عدتُه، بدأتُ أركل بطنها، وأخذتْ تعوي باللذة...» (١٢)

الخاتمة:

إنّ الموضوعة (التيمة) التي تدور حولها قصص مجموعة « سيّدة المرايا » هي الحرّية. والكتابة عن الحرّية في البلاد التي لا تسود فيها الحرّية، تضع قيداً على حرّية الكاتب وتطلق حرّية القارئ. فهذه الموضوعة تؤثّر في جميع عناصر العمل السردي: البناء، والتقنيات، واختيار الشخوص، وتطوير الأحداث، واللغة. وهذا ما حصل في هذه المجموعة القصصية التي حاولت قراءتنا أن تسلط عليها بعض الأضواء الكاشفة، وتموقعها في مجمل أعمال الكاتب الفكريّة، بوصفه كاتباً ملتزماً يؤمن بأنّ النص خطاب يُنتجه واقع اجتماعيّ وحضاريّ معين، ويرمي إلى التأثير في الأفكار والمواقف.

يتعامل القاصّ عبد الجبار السحيمي مع عناصر قصصه بطريقة متميّزة، فينتقي شخصياته السرديّة بعناية، ويضعها في مواقف متفجرة، ويطوّر أحداثه في سياقات واقعيّة بصبر، ويصوغ نصوصه بلغة شعرية مزدانة بالرمز والإيحاء، ليقدّم لنا في النهاية عملاً فنيّاً بديعاً يرتفع بالقصّة القصيرة إلى أسمى مكان يمكن أن تتبوأه، ويجعلها ترفل بأبهى حلّة، فتأسر البصر والبصيرة، وتنفذ بنعومة إلى قلب القارئ، لتحرّك مشاعره في المسار الذي اختطه الكاتب.

* كاتب من المغرب

الهوامش:

(١) John Updike (ed.) The Best American Short Stories of the Twentieth Century (New York: Mariner Books, ١٩٩٩) ٨٥٨ pp.

(٢) عبد الجبار السحيمي، سيدة المرايا (الدار البيضاء، دار الثقافة، ٢٠٠٧)

(٣) عبد الجبار السحيمي، بخط اليد (طنجة، سلسلة شراع، ١٩٩٦)

(٤) عبد الجبار السحيمي، الممكن من المستحيل (الرباط، مطبعة الرسالة، ١٩٦٩)

(٥) سيّدة المرايا، ص ٥٠

(٦) المرجع السابق، ص ٦٧، ٦٨.

(٧) المرجع السابق، ص ٧٥.

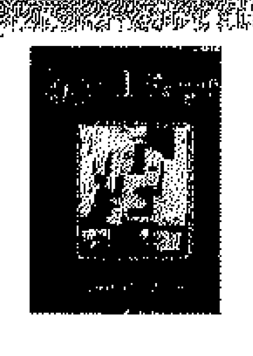
(٨) المرجع السابق، ص ٧٦.

(٩) المرجع السابق، ص ٧٥، ٧٦.

(١٠) المرجع السابق، ص ٥.

(١١) ارنست همنغواي، « الوليمة المتنقلة» ترجمة: علي القاسمي (القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٦) الطبعة الثالثة، ص ٩٧.

(١٢) سيّدة المرايا، ص ٤٣



شهوات

الطيب طهوري *

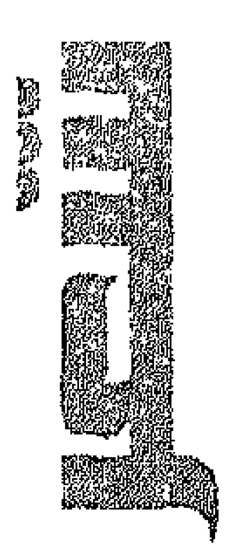
مثلما يشتهي البحرُ أمواجهُ
والرصيفُ المشاةَ
وهذي القرى لونها الأغبرَ المستديرَ
الدجاجُ الديوك
وكفي أصابعَها.. وردَها..
الأرضُ ماءَ الرحيلِ
الصدى رملَه المرتديَ خطايَ
..هنا..
أشتهي غيمكِ الوتريَ
سواقيَ هذا المكان / الصهيلِ
دمي.. وسعالَ الطريق إليكِ
خطاكِ.. هناك..
على حجرٍ.. جارحٍ..
أو..
حريقٍ يسددني طلقةً
في اشتعالك / هذا النزيفْ
+++
مثلما يشتهي الليلُ أنجمهُ
والرغيفُ الحفاةَ العراةَ
وهذي الضفادعُ ماءَ الغديرِ
الثعالبُ أصواتها
والثعابينُ زحفَ الحنينِ
البراري الغزالَ الشريدَ
السماءُ الغيومَ الوطنيةَ
والسفحُ أعشابهُ
ومداهُ..
..هنا..
أشتهي كفكِ البربريَ
عناقَ الغروب لزقزقة القبرات / الشرودِ
يدي.. وسؤال السنينِ
مداكِ.. هناكَ.. على وترٍ.. مالحٍ..
أو..
رياحٍ تبددني رملها.. غيمةً..
في انتشارك / هذا الخريفْ
+++
مثلما يشتهي السروُ أوراقهُ
والترابُ الحشيشَ
الضبابُ السواقيَ
صدري الشهيقَ
وهذي الفيافي الفسيحةُ ماءَ السرابِ
المدى شمسَكِ القرمزيةَ
والفيجلُ الساحليُ نداكِ..
هناك..
هناك..
الصخورُ تحن إليكِ
الطيورُ تغردكِ الفجرَ..
أيضا.. مساء..
أشتهي عشبكِ العامريَ
العقاربَ في القلبِ
والبرتقالَ الذي.. شفتاكِ..
وساقَ الصباح التي انتعلت خطوها..
ثم.. تاهتْ
وأنتِ..؟.. أنا..؟
أشتهيكِ
أخرِّبُ هذا المساء الحزينَ
أقرِّبُ ضلعي إليكِ
أرشُ دمي في الطريق التي تفتحينَ..
المآذنَ أيضا.. أرشُ
القصورَ..
القبورَ..
الجهاتِ التي ترتدينَ..
الكلامَ..
السلامَ..
ودالية البيت..
خمَّ الدجاجِ
أرش السنابلَ
حتى الخرائبَ أيضا..
وفاكهةَ السهوِ..
رمانَ هذا المكانِ / الفجرْ

أشتهيكِ..
أرتب فيَ أناملك الوثنيةَ..
أشتق من كتفيك الخواتمَ..
من نهدك الحجليِ المواعيدَ..
من ركبتيك الفصولَ..
ومن قدميك الذهولَ..
ومن مقلتيك السهرْ
أشتهيكِ..
أغرب فيَ ظفائرك الساحليةَ..
جيدَكِ..
زنديك أيضا..
وهذا الفضاءَ الذي يحتويكِ..
العطورَالتي تنتشيكِ..
الهواءَ..
السماءَ..
القمرْ
+++
مثلما يشتهي الفلكُ مرفأهُ
والصخورُ الرمالَ التي عانقت شمسها..
والسهولُ الجبالَ..
القطا بيدَهُ..
والرغاءُ الجمالَ..
الفحيحُ الأفاعيَ..
شدوُ الغريب الدروبَ..
وتلك الأغاني التي شردتني..هناكَ..
حناجرَها..
دفْاها الغجريَ..
عناقيدَها في الغروب البخيلِ..
وأشجانَها في العصافير موحشةً..
حزنَها..في الضجرْ..
هنالكَ..
أيضا..هنا..
أشتهي خصرَك السمهريَ..
السوادَ الذي تلبسينَ
الجواربَ حين تشف..
الرموشَ..
المواويلَ حين ترفُ
أجدد في النهر ماءَكِ..
في الشك عمقَ اليقينِ..
أرتل أيَ العبورِ إليكِ..
أحددني جهةً للنوارس تتبع ظلي..
وساريةً..للقمرْ
آه..يا لهفة الروح..يا..
أشتهيكِ..
أرد القواريرَ للخمرِ..

هذي الطيورَ التي هجرتْ وكرَها..
ومشتْ..
أرقا..للشجرْ
أشتهيكِ..
أُعد الموائدَ كفيك..
كاسَ الشفاه نبيذاً..
دمي..موعدا لانتظارك..
تلك الصحونَ التي حول طيفكِ فاكهة
للمساءات..
والليلَ أغنيةً..للمطرْ
أشتهيكِ..
أمزق صمت الشوارع لهثا..
..............................إليكِ..
وأطلق ريح الأناشيدِ..
أغزو الدروبَ
أفتت وقتك..
وقتي..
وهذا المدى..حافيا..أترجلهُ..
لغةً من رماد السنين البعيدة..
أو..
قربةً..للسفرْ
أشتهيكِ..
أرمم جسمي المهيض بطيفك:
كفي.. أصيرها زعترا لانتظاركِ..
زنداي..موجا لرملك في قدمي..
ركبتاي / الندى..تربةً لخطاكِ..
الخلايا التي تتآكل..شمسَ ضحاكِ..
الشفاه التي ستجف..صداكِ..
وهذا الرصيف المراهق أجمع دفء
حصاةُ..
أسيجني..بمداهُ..
وأسجدُ..
أسجد..حتى تشقَ القنافذُ صدري..
وحتى تملَ العناكبُ جمجمتي..
ويهجرني الدودُ ركضا..
وتلك الرياحُ التي في السهولِ..
تشردني..
في السؤال القتيلْ
+++
مثلما يشتهي غيمُك الحرَ..
والبردُ دفءَ الشواطئ..
والنايُ حدوَ القوافل..
والطينُ ماءَ الجداول
والحقلُ ضربَ المعاول
والمنجل المتمرد حصدَ السنابل

واليدُ سمرتَها
مثلما يشتهي الرأسُ شيب الفراقِ..
العيونُ المها..
مثلما يبتدي المنتهى..
والحروفُ تعانق أوراقها الهامشيةَ..
والكلماتُ تمد السطورَ
النقاطُ التي في البياض الخفوتْ
مثلما يشتهي الليلُ عمق البيوتْ
أشتهيكِ..
أهُدُ الجدار الذي..بيننا..
والكلامَ الذي سيكونْ..
أغرس العمر زهوا..
أخون القوانينَ..
كلَ الشرائع
عُرفَ القبيلَة..حد الجنونْ
أشتهيك
أشد على الكلمات التي غربتْ
هناك..
أرتب هذا الصدى/ شفتيكِ..
وقاربَ جمرٍ..يفوتْ
مثلما يشتهي صمتُك البحرَ..
والثلجُ حضن السهولِ..
الندى قدميكِ..
المرايا ابتسامات عينيكِ..
هذي الشوارعُ وقعَ حذائكِ..
تلك الأزقة – حين تطلين – وهجَ السكوتْ..
....
....
مثلما تشتهيك النوافذُ..
والجدرانُ..
وإسمنت هذي الطريق الغريبة في
جسدي
والعصافيرُ..
الحشائشُ..
هذا المدى..
أشتهي أن أضمك حتى الهزيع الأخير من
الليلِ..
....
ثمَ..
.
أموتْ!!

* شاعر من الجزائر

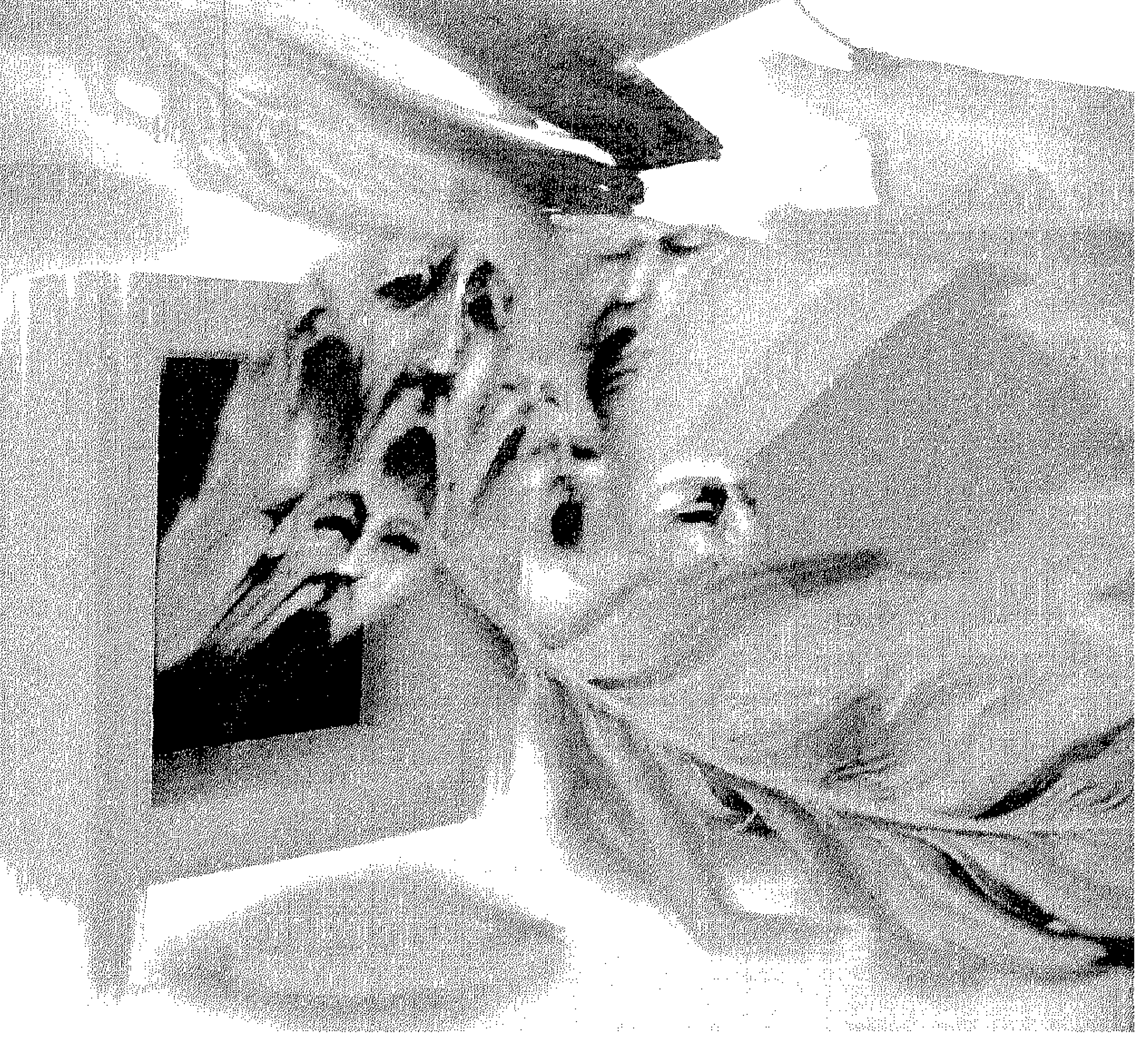


باقة من شموس

طالب همّاش *

المدى مشمسٌ
والسحابُ بلون الحليبْ !
وسماءُ الصبيحةِ مثلجةُ النورِ..
زرقاءُ..
يشربُ من كأسها العندليبُ
ويصدحُ بين سكارى الغصونِ
فيسحرُ بالزقزقات فضاءَ النهرْ
والغيومُ الرضيعةُ تسبحُ تحتَ الأديمِ الربيعيّ
مبيضّةَ اللونِ بيضاءَ
مرسومةً بيراعِ المطرْ.
عسلٌ مسكرٌ سالَ من صدرها المستديرِ
وقطّرَ دمعاتهِ في العيونِ
فذابتْ نواظرنا
ذوبانَ الأهلّةِ عند البكورْ.
فارتفعنا لنقتطفَ الشهدَ عن أمّهِ المشتهاةِ
فأدمتْ أصابعنا لسعاتُ اليعاسيبِ
حتى استحالتْ براعمَ محمرّةً
والزهورُ استحالت سنابلَ نورْ.
لكأنَّ المطالعَ من برتقالٍ وضوءٍ
عصائرُها تسكرُ الروحَ
بالشهواتِ
تدحرجها طفلةٌ في دروبِ الضحى كالكراتِ
كأنَّ الصبيحةَ صومعةٌ
تتدلّى عليها الثرياتُ دامعةَ العينِ،
والريحَ أجنحةٌ من بخورٍ
تهزُّ رؤوسَ السفرجلِ
مثل النواقيسِ
جاعلةٌ من خريرِ الينابيعِ ترتيلةً
وحفيفَ العرائشِ أوتارَ مبحوحةً
وارتعاشَ السكونِ نهرْ.
ها هي الأرضُ مخضرّةٌ في الشروقِ
المذهّبِ
والشجراتُ الصغيرةُ
تبسطُ أغصانها الخضرَ مصلوبةً في
الضباب...
الطبيعةُ صارت كنائسَ ثلجٍ
تذوّبُ أجراسها الشمسُ
والعينُ هذي الصبيحةَ قدّيسةٌ للبصرْ !
قطعٌ من سحابٍ صغيرٍ تمسُّ السماءَ
فتمطرُ أنداؤها مطراً رائباً في المروجِ
رفوفُ طيورٍ تطوّفُ فوق سريرِ الألوهةِ
مسحورةً بالطلوعِ
وأرواحنا تتطايرُ من تحتِ أجنحةِ اللهِ
مثلَ الفراشاتِ بين خيالِ الشجرْ !
أيقظي الروحَ يا جوقةً من سنونو ومن
زقزقاتٍ
تليها البلابلُ والقبراتُ
فهذي الطيورُ الأنيسةُ لست ملائكةً
بلْ قلوب بشرْ.
والحمائمُ أرواحنا الحائماتُ
تحلّقُ تحت السحابِ الرسوليّ كالراهباتِ
وعند المغيبِ الحدائيّ تهبطُ كالمريمات
على أمّهاتِ الشجرْ
أيقظي الروحَ يا ربّةَ الحزنِ
فالفجرُ في غايةِ الإزهرارِ
ومرأى التباشيرِ تصبو لرؤيته العينُ
حيث السواقي شرائطُ زرقاءُ
والطرقاتُ البعيدةُ تمتدُّ نايات راعٍ
وراءَ حقول المطرْ.
أزهرتْ شجراتٌ من اللوزِ مثل الصبيّاتِ
فيما الحساسينُ مغسولةً بالندى
تتنزّلُ مثل الأغاني
ومن راحةِ الفجرِ يبزغُ طفلٌ
يدقُّ على غفوةِ اللهِ بالسقسقاتِ
فتصحو الفراديسُ من غفواتِ المغيبْ.

المدى مشمسٌ
والصبيحةُ أنثى بعينينِ مزهرتينِ
تلاعبُ زوجَ حمامٍ صغيرٍ على ركبتيها
وترضعُ من ناهديها البلابلَ
ماءَ حليبْ !
والسماءُ الضحوكةُ داليةٌ
تتلألأُ أعنابها كالدموعِ
ومن كلّ رأسِ غصينٍ تطلُّ قطاةٌ
ومن كلّ زهرةِ خمرٍ



تنقّطُ قطرةُ طلٍّ
فيرشفها العندليبُ
كانبلاجِ نورٍ تراءى لي العشقُ
أجنحةً،
والتباشيرُ (أرواحٌ)،
والأرضُ ثلجيةَ الإزهارِ
صحوتُ وقد طعّمتْ جسدي بالبراعمِ غرسةُ لوزٍ
فراحت تحوّمُ حولي الفراشاتُ
أسرابَ سكرى
وتسبحُ في ناظريَّ البحيراتُ عند الغروبِ
كما تستحمُّ سحابةُ صيفٍ على ساقيةْ..
كأنّ بيني وبين الصبيّةِ
نفحةُ حبٍّ تذوبُ مع الهمساتِ
ورعشةُ ضوءٍ
تشعشعُ ناعمةً في العيونِ
فمنْ أيّما زهرةٍ تتفتّحُ روحٌ
ومن أيّما نبعةٍ تتكوّرُ كأسٌ –
كأنّ الصبيّةَ ماءٌ
وجسمي استحالَ لها آنيةْ !
يا بناتِ الأصابيحِ
غنّينَ صوتاً لصوتٍ
وأغنيةً... أغنيةْ !
لسعاتُ اليعاسيبِ في الصدرِ مسكرةٌ
والبساتينُ ورديّةُ اللونِ في الصبحِ
ناصعةٌ في الظهيرةِ
زرقاءُ عند المساءِ
بلونِ الفرحْ.

وغناءُ الصبيّةِ كأسٌ (مُوسيقى)
يُساقي العنادلَ بين الغصونِ
ومرأى الأنوثةِ طلقٌ
كشلحةِ شمسٍ معلّقةٍ فوق قوسِ قزحْ.
كأنّ نهدَ النعومةِ يحملني فوق جانحِ نهرٍ
إلى أوّلِ البرتقالِ
وصدرُ التشهي
يطيّرُ روحي كنافورةِ العطرِ في الأمسياتِ
ويرفعني كالهلالِ إلى جنّةٍ من مرحْ.
وضفائرُ مشغولةُ الحزنِ بالهدهداتِ
ترشُّ القصاصاتِ فوق سريري فأغفو لها
وتنقّطُ فوقي دموعُ الكمنجاتِ مثل دموعِ البلحْ.
ثملٌ بالطبيعةِ.. صافي البصيرةِ
أرقصُ طلقَ الطفولةِ قربَ الينابيعِ
صدري ممتلئٌ بالأغاني
وتحت ذراعيَّ سنابلُ قمحٍ
ومن كلِّ صوبٍ تفيضُ الثمارُ
ويعبقُ بالعطفِ جوُّ الربيعْ !
مشرفاً كالغزالِ على شهوتي بانشراحٍ
أيمّمُ شطرَ المروجِ التي ربّها الغيثُ بالدمعِ
وهي تشعشعُ مغسولةً بانتشاءٍ
وترفعُ مثل الشقائقِ أفواهها
لارتشافِ الندى من فمِ الغصنِ
أنقرُ صدرَ الصخورِ بأجراسِ كفّي
فينبعُ من صدرها الماءُ عذباً رضيعْ !
جيئةً وذهاباً يحوكُ الحمامُ حريرَ الغيومِ
ومن أصصِ الوردِ

يلعقُ نحلُ العذوبةِ مرَّ الرحيقِ
ويشربُ نهدُ الصبيّةِ حسوةَ طلٍّ
فيسري احمرارُ الورودِ على وجنتيها
ويسقطُ تفّاحها في السلالْ.
فاسقني الماءَ من نبعةٍ عذبةٍ في الجبالِ
وقطّفْ ثمارَكَ من دالياتِ البناتِ
التي حانَ إيناعها
وتلألأ إجّاصها في الصدورِ
ولاحتْ على ناهديها قلامةُ ظفرِ الهلالْ !
وعلى شاطئِ النهرِ أستنشقُ العطرَ ممتزجاً
برحيقِ النساءِ الخياليّ
وهو يذوبُ بماءِ الذكورةِ
في شهقاتِ النهرْ
وأشمُّ شذى الزهراتِ التي
سالتِ الخمرُ من صدرها اللبنيّ
وشرّعَ فوق أنوثتها المشتهاةِ
جناحيه ديكُ المطرْ.
بتشةٌ تدورُ التلالُ التي نزفَ الثلجُ من ثديها
فوقَ بطنِ السهولْ..
سماويّةً تتهادى الغمامةُ عند الغروبِ
وتحنو السماءُ الولودُ على ابنتها الأرضِ
راضيةً
فتضمُّ إلى حضنها العينَ والقلبَ والدمعاتِ
وتُرضعُ أرواحَنا كالثرياتِ نورَ البصرْ.
كأنّ أوّلَ حبٍّ يرخرخُ فوقي زخّاتِ شمسٍ
وتحت ثيابي ترفرفُ أجنحةٌ كالنوافيرِ
رافعةً شهواتي إلى مشتهاها..
ومن فتحاتِ قميصيَ تنمو الحشائشُ
عابقةً بالعبيرْ..
وتغفو على جانحي سنونوةٌ ضائعةْ.
وتسلُّ نسيمةُ صيفٍ على الصدرِ سيفَ
برودتها الرائعةْ..
خوخةٌ من صديرٍ نحيلٍ تدلّت عليَّ
فلاحَ الوحامُ على كتفيَّ
وراحتْ رياحينُها الخضرُ ترقصُ حافيةً
والطيورُ يلاعبها الموتُ
في جنّةٍ جائعةْ.

أيها الطفلُ لا تكبرِ الآنَ
إنّي أرى شجراتِ الكهولةِ عاريةً.. دامعةْ.

---

*شاعر من سوريا

شعر

صَبَاحُ الْغِوَايَةِ
أَوْ أَبْجَدِيَّاتٌ جَدِيدَةٌ لِلْمَحْوِ

المكي الهمامي *

(ألف)
أَنَا الْوَلَدُ الْمُسْتَبِدُّ بِمَا يَشْتَهِيه.
أَضَاءَتْ بُرُوقَ الْغِوَايَةِ بِالرَّفْضِ
وَالْمَحْوِ وَالْهَتْكِ. أَبْقَيْتُ بَعْضِي.
وَأَفْنَيْتُ بَعْضِي. ذَهَبْتُ
إِلَى مَا يُحِبُّ الْمُحِبُّ الْبِدَائِيُّ
فِي مَنْ يُحِبُّ. قَرَأْتُ كِتَابِي،
عَلَى الْخَلْقِ، مُرْتَبِكًا، كَرَسُولٍ
خَجُولٍ. وَأَلْقَيْتُهُ فِي مِيَاهِي..
وَأَعْلَيْتُ هَذَا الأُفُولَ
قَمِيصًا لأَصْبَاحِيَ الْقَادِمَهْ...

(بَاء)
هِيَ الْغَيْمَةُ الْبِكْرُ أُطْلِقُهَا،
فِي عَرَاءِ الْبِدَايَاتِ. أَنْتَظِرُ الْفَجْرَ،
مُحْتَرِقًا. وَأُعَ مْ غِ مُ، فِي غَمْرَةِ الإِثْمِ :
(ثَمَّةَ، فِي دَاخِلِي، نَهْرٌ
رَا ~ ~ ~ ~ ~ كِضٌ
خَلْفَ أَشْوَاقِهِ فِي الْبَعِيـــــدِ...)
صُعُودًا إِلَى النَّبْعِ،
أُمْعِنُ فِي حَرْقِ شَمْعٍ
أُوقِدُهَا بِلُعَابِي. أَمُدُّ عَبَاءَةَ جِلْدِي
عَلَى جِلْدِهَا. وَأُطَوِّقُهَا بُرْهَةً،
عَلَّنِي أُبْصِرُ اللَّهَ عَنْ كَثَبٍ،
وَاضِحًا، مِثْلَ زَنْبَقَةٍ فِي نَشِيدِي

....

....

وَأَسْقُطُ بَعْدَ النَّوَافِيرِ مِنْ هَرَمِ الْجِنْسِ،
مُ نْ كَ سِ رًا، فَوْقَ أَشْيَائِيَ الْهَرِمَهْ.

(مِيم)
وَحِيدًا، سَأَغْرَقُ فِي مَا أُرِيدُ.
وَأَرْمِي بِنَفْسِي اللَّعِينَةِ فِي شَمْسِهَا،
مُوغِلاً فِي صَبَاحِي. وَأُعْلِنُ :
(لَيْسَ هُنَالِكَ فِي بَاحَةِ الْقَلْبِ
تُفَّاحَةٌ غَيْرُهَا، كَيْ أُمَجِّدَ صَرْخَتَهَا،
تَتَفَتَّتُ بَاذِخَةً فِي جِرَاحِي...)
فَرَادِيسُهَا فِي الْخُرَافَةِ تَطْلُعُ لِي، وَجْهُهَا،
رُكْبَتَاهَا، مَحَارِقُ شَهْوَتِهَا تَتَهَجَّجُ، سَوْرَةُ
أَحْلاَمِهَا تَطْحَنُ الْمَوْتَ فَوْقَ رَصِيفِ
الرِّيَاحِ...
أُسَمِّيكِ،
أَيَّتُهَا الثَّمَرَاتُ الْعَصِيَّةُ،
امْرَأَتِي. أَنْتِ امْرَأَتِي. وَأُغَنِّي
لِمَا سَوْفَ تُضْرِمُهُ فِكْرَتِي
فِي لِحَاهِمْ. وَأَسْأَلُنِي، لَحْظَةً :
(مَا الَّذِي تَسْتَطِيعُ الْحَمَامَةُ
- يَا صَاحِبِي - فَوْقَ سَبُّورَةِ
الأُفُقِ، أَنْ تَرْسُمَهْ ؟!)

(سِين)
غَرِيبًا، عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ،
أَعْرِفُنِي. كُلَّمَا شِئْتُ إِشْعَالَ
مِسْرَجَةٍ، وَكِتَابَةَ شِعْرٍ يُمَجِّدُ
حُزْنِي، وَكَنْسَ جَمِيعِ الْجُثَثْ...
تَعَثَّرْتُ فِيَّ، وَأَيْقَنْتُ أَنِّي الْحُطَامُ
الْمُقِيمُ،
وَأَنَّ الْحَيَاةَ الَّتِي كُنْتُ أَحْيَـا
خَوَاتِمُهَا عَبَثٌ فِي عَبَثْ...
لِذَا أَكْتُبُ، الآنَ،
فَوْقَ رِقَاعِي الأَخِيرَةِ صَوْتِي :
(أَغِثْنِي مِنَ الانْحِدَارِ الْبَطِيءِ
إِلَى الْمَوْتِ، إِنَّ الزَّمَانَ عَقِيمُ.
أَغِثْنِي مِنَ الْعُمْرِ، أَجْدَبَ
يَلْتَفُّ بِي. وَأَغِثْنِي مِنَ الشَّنْقِ
وَالصَّلْبِ وَالنَّفْيِ، يَا أَيُّهَا الْحُبُّ،
يَا سَيِّدِي الْفَوْضَوِيَّ. أَغِثْ
شَهْقَتِي، وَيَدَيْهَا تُضِيئَانِ لِي عُزْلَتِي،
وَأَوْرَاقِيَ الْوَاهِمَهْ...)

(لام)
دَمِي لاَ يُصَدِّقُ مَا قَالَهُ اللَّيْلُ لِي :
(أَيُّهَا الْعَاشِقُ الْوَثَنِيُّ، زَمَانُكَ مُرٌّ...
سَتَجْرَحُ، فِي أَوَّلِ الْحُبِّ، قَلْبَكَ
هَذَا الصَّغِيرَ بِخِنْجَرِ شَهْوَتِهَا
كَالْغَجَرْ...
فَكُنْ مَوْتَكَ الْحُرَّ. وَارْشُقْ غِيَابَكَ
بِالْوَرْدِ أَبْيَضَ أَخْضَرَ أَحْمَرَ. وَاكْسِرْ
سَمَاكَ الْحَمِيمَةَ،
فِي وَجْهِ هَذَا الضَّجَرْ...)
دَمِي لاَ يُصَدِّقُ، لَكِنَّنِي
رَاحِلٌ دَاخِلَ الْكَلِمَاتِ الَّتِي
عَلَّمَتْنِي الْكِتَابَةَ، مُذْ كُنْتُ طِفْلاً
- وَمَازِلْتُ - فِي لَوْحَتِي الْفَاحِمَهْ.

(هاء)
أُؤَكِّدُ لِلرُّعْبِ،
أَزْرَقَ يَعْصِفُ بِي،
أَنَّ هَذِي الْقَصِيدَةَ أُنْثَايَ. وَحْدِي،
سَأَحْرُسُهَا مِنْ نِهَايَتِهَا، لَكَأَنِّي نَبِيٌّ
نُبُوَّتُهُ نَخْلَةُ الْبَدْءِ تُورِقُ،
عَالِيَةً، قُرْبَ أَوْتَادِهَا...
أُدْمِنُ الصَّمْتَ، لَكِنَّنِي الْيَوْمَ،

أَحْفِرُ فِي حَجَرِ الصَّمْتِ
صَوْتِي السَّمِيَّ،
كَأَنِّيَ نَجْمٌ يُشِعُّ عَلَى كُلِّ
أَبْعَادِهَا...
وَأَفْضَحُ، فِي غَفْلَةٍ
مِنْ نُعَاسِ الطَّوَاغِيتِ،
أَزْمِنَتِي الْجُمْجُمَهْ.
(ياء)
مَرِيضًا بِهَا، أَتَقَرَّى دَمِي
فِي حِجَارِ الْمَكَانِ. وَأَمْضِي
إِلَى جَمْرِ أَشْيَائِهَا، فِكْرَةً
لَا شَبِيهَ لَهَا. وَأُسَمِّي ضَلَالِي
يَقِينًا،
لِمَنْ سَوْفَ يَقْفُو خُطَايَ
عَلَى عَتَبَاتِ الْقَصِيدِ...
أَنَا مَنْ يُضِيءُ مَبَاهِجَهَا.
رُبَّمَا،
مِنْ عَذَابِ الْوُجُودِ، أُكَوِّنُ
صَلْصَالَهَا الْفَذَّ.
أَدْعَكُهُ، بَيْنَ كَفَّيَّ، كَامِلَ لَيْلِيَ.
أَصْقُلُهُ،
جَيِّدًا، بِلِسَانِي. وَلَحْظَةَ أُنْهِي
مَفَاتِنَهَا
كُلَّهَا أَ
تَ
سَ
ا
قَ
طُ قُدَّامَ أَقْدَامِهَا،
رَاكِعًا سَاجِدًا خَاشِعًا،
كَالْمُرِيدِ...

مِنَ الْآنَ،
فِي وِسْعِ قِطْعَةِ شَمْعٍ،
تُضَوِّئُ وَحْشَةَ أَحْزَانِنَا،
أَنْ تَكُونَ عَلَى ظَهْرِ سَجَّانِنَا
قَشَّةً قَاصِمَهْ...

* شاعر من تونس
makkihammami@gmail.com

قصيدتان

أحمد الخطيب *

(١)

طروادة الكحل

بأيكما أيّها العابران
هنا سوف يبتدئ الماءُ أعراسهُ،
ثمّ يمضي إلى البحر،
يسألُ عن زوجهِ أين نامتْ
xxx
بأيكما أيّها العابران
هنا سوف يحلجُ غيمُ القداسةِ أفراسهُ،
ثمّ يناى إلى الموت،
يفتحُ باباً إلى الكائناتِ التي رقّمتْ
سرّهُ فوق لوحِ الزمان، وعادتْ
xxx
بأيكما يشرحُ العشبُ أنفاسهُ،
ثمّ يأوي إلى الأرض،
يخفتُ إنْ مرَّ طفلُ الرياحِ عليه،
ويأوي إلى رمله،
ثمّ يأوي إلى ظلّه،
ثمّ يأوي،
ويملي على العابرينَ الخطاب الجديدَ،
ويأوي إلى أمّه،
كم تلوّى على جسمه حين ماتتْ
xxx
بأيكما الصّافناتُ تهادتْ
بأيكما العادياتُ ترجّلَ فيها الزغبْ
بأيكما الموتُ من حجرهِ قام يسعى
إلى موتهِ كي يؤنّثَ ما لا يؤنّثْ،
قالا: تمهّل فانَّ الجيوشَ تمادتْ
وأنَّ السقوف من الخوف عند انهمار المرايا توارتْ
وأنَّ الصبايا على مهلٍ في القداسة
جئنَ على صهوةِ الحبِّ،
هل جاء ليلٌ طويلٌ، وحينٌ على القلب مرّ،
ومرّتْ طيورُ الكلام إلى عشّها، ثمّ قالتْ
أنا الفاصل الحدُّ بين اثنتين،
وبين الجواب الجواب،
وبين الخطاب القديم،
وبين السرايا،
وبين السبايا،
وبين الوضوح، الغموض،
وبين المكان الذي لا يؤنّثْ
وبين اكتمال الحدثْ
وبين الفراش وما ظلَّ من حُلُم الماءِ
طروادةِ الكحل، كم كان لي
أنْ أساوي الدروبَ بأسمائها،
ثمّ أملي عليَّ القوافل لو هيَ مالتْ
وهل هيَ مالتْ ؟!
إذنْ فارقبا من دمي ما يطاردُ شيئاً عتيقاً
تأسى بأسمائه في الغياب،
وإنْ هيَ مالتْ !!
أقيما لكلِّ الخطى سوقَها،
وانفرا في التراب،
وإنْ هيَ مالتْ !!!
أعينا فؤادَ السحاب على نفسه، واحملا
الماءَ في جرّةٍ لذّةً للصلاة،
وعوجا على أيِّ شيءٍ،
وعوجا قبيل الرحيل،
وقولا هنا الروحُ... كانتْ
xxx

(٢)

سياج القرى

رغمَ خطِّ الطفولةِ
في إصبعِ الوقت،
جاس المعلّمُ صفَّ التلاميذِ،
قال: احذروا !
العناوينُ نقّطها العارفونَ بأمرِ الحديقةِ،
كان الجوارُ نوافذَ لم تدخل الريحُ أحداقها،
والعيونُ الحزينةُ كانتْ تؤنّثُ مرآةَ أمِّ البنينْ
والندى كان يمشي رويداً إلى وردةٍ
والهواءُ دنا من سياج القرى
وتدلّى،
وقالوا احذروا !
وبقينا تلاميذَ، يعصفُ في درسها الخوفُ،
والبيتُ،
والنايُ يصحبُ أحلامنا،
إذ نغادرُ أشياءنا باتجاه الكهوفِ،
وفي نقطةِ الانتشار نرى طفلةً
لا تمارسَ حقَّ البكاء على لعبةٍ
مزّقتها الأصابعُ في لحظة،
ثمّ قالوا لنا إنّ هذا البكاءَ غبارُ الكلامِ
إذن... فاحذروا !
كلُّ شيءٍ هنا في الطفولة كان احذروا !
وكبرنا
ولكننا قد صحونا
على حُلُم مزّقتهُ الأصابعُ في لحظة الانكسار،
ولم يبقَ من عالم الصفِّ
غيرُ الصدى للطفولة
إنْ جاءك الموتُ، حطّي
الوصيّةَ تحت المخدّةِ ...ثمّ احذري

* شاعر أردني

شعر

مثل قصيدة حرة..
قراءة لديوان «أي ذاكرة تكفيك؟» للشاعرة ثريا ماجدولين

د. عبد السلام المساوي *

يتقدم المشروع الشعري للشاعرة المغربية ثريا ماجدولين بخطوات واثقة انطلقت مع مطلع الثمانينات، الفترة التي تؤرخ لانعطاف أساسي في مسار القصيدة المغربية المعاصرة، ذلك الانعطاف الذي ميزها بناءً ورؤية عن سابقتها خلال عقدي الستينات والسبعينات، في اتجاه كان ينحو إلى ضبط الصياغة الشعرية، بما يخفف من غلواء المباشرة والغنائية، عن طريق إطلاق سراح الخيال، وتكثيف العبارة الشعرية، ومدّها بعناصر غناها التي لا محيد عنها، وهي: تجربة الذات في علاقاتها المتداخلة مع المعيش والمأمول، وتجربة الانفتاح على المرجعية المعرفية والفنية التي يزخر بها تراث العالم، ثم تجربة التحديث والتطوير بما يجعل القصيدة المغربية جديرة بالانتماء إلى زمنٍ لا يفتأ يتحول باستمرار.



ثريا ماجدولين

والشاعرة ثريا ماجدولين لم تدق باب القصيدة بوازع يدفعها إلى البحث عن واجهة للظهور، أو بدافع إكمال خطوط الماكياج المعنوي لإرساء تثبيت ذات الأنثى في مشهد يتزاحم فيه الذكور، بل هي امرأة ذاقت حلاوة الموهبة منذ طفولتها، وتيسرت لها أجواء صقل هذه الموهبة بالدراسة والتحصيل، والانتماء إلى أسرة مولعة بالشعر والثقافة. كما أمدها الانتماء إلى المجال الحزبي والسياسي بطاقات أخرى كان لها الأثر المكين في تطوير تجربتها الشعرية وإثرائها بما يضمن لها عناصر السيرورة الحيوية، وعناصر الصيرورة الفنية.

إن المتأمل – اليوم – في المنجز الشعري لهذه الشاعرة، يدرك أن هناك خطاً تصاعدياً ترسمه دواوينها الأربعة (أوراق الرماد ١٩٩٣– المتعبون ٢٠٠٠ – سماء تشبهني قليلا ٢٠٠٥)، ويلاحظ بالملموس التطور المطرد من ديوان لآخر. وهكذا يمكننا القول إن الشاعرة تخطت في تجاربها الحالية مرحلة تجميع القصائد المختلفة

والمنشورة في الصحف والمجلات في أوقات متباينة في إطار دواوين شعرية، إلى مرحلة إصدار تجارب متكاملة، تتضح بالطراوة والتجانس، حتى لتخال نفسك أمام قصيدة طويلة واحدة بالرغم من التقسيم المفصلي للفقرات والمقطوعات. وديوانها الجديد الموسوم بـ (أي ذاكرة تفكيك؟) الصادر مؤخرا عن دار الثقافة بالبيضاء، يشهد على دخول الشاعرة إلى أفياء التجربة الشعرية المتجانسة ذات النفس الطويل. ولعل الخيط الرابط لمجموع النصوص والفقرات والشذرات، يكمنُ في الصوت الشعري السارد الذي يتخذ من ضمير المتكلم وسيلة لتصريف خطاباته وحمولاته الدلالية والرمزية.

إنها الذات في عريها الوجودي تروي قصتها مستندة إلى كثافة اللغة الشعرية، بعد أن ظفرت ببراءة الاختراع اللغوي، وشحذت حدود حدسها بما رأتْ وما عاشتْ وما وقفت عليه من مراجع وثقافات متنوعة، فأصبح بمقدورها أن تستوعب التفاصيل وتحولها إلى كتل من الدهشة، وإلى المواقف التي تنجح في الانتصار للهشاشة عن طريق تمجيد الحب في أسمى معانيه.

تقوم بنية النصوص في ديوان (أية ذاكرة تكفيك؟) على حركتين أساسيتين، هما في الأصل ثنائيتان ضديتان، يؤطر الأولى الحاضر وما قبله، ويؤطر الثانية المستقبل بكل امتداداته. فالحركة الأولى تشير إلى محنة الذات وما عاشته وتعيشه من هزائم وإحباطات، تدل على ذلك مفردات، وعبارات، وصيغ أسلوبية محايثة تتخذ من أسلوبي الأمر والنهي وغيرها من الاستلزامات الحوارية أدوات تواصلية في خطاب الذات للذات، أو في خطاب الذات للآخر. في حين تشير الحركة الثانية إلى الأفق المضيء الذي يوشك على الإشراق، بعد أن تحقق للذات وعيُها وأمسكت بخيوط التغيير في مسار تحدّده القصيدة ويرسمه الشعر باعتباره الدستور الأسمى لتدبير حياة الوجدان والفكر.

فمن الحركة الأولى تقول الشاعرة:

١- لا ترسم قسمات الليل

وحدك (ص ٩)

إنها الذات في عريها الوجودي تروي قصتها مستندة إلى كثافة اللغة الشعرية، بعد أن ظفرت ببراءة الاختراع اللغوي

٢- إذن

إرم ظلالك القديمة (ص ١١)

٣- سم الجراح بأصحابها

وادفنها

قرب اسمك القديم (ص ٢٦)

٤- قليلاً وأغمس حزني في شرك القصيدة (ص ٣١)

٥- لست واحةً لأحد (ص ٣٢)

٦- لست ظلا لأحد (ص ٣٨)

٧- خلافا لما كتبناه منذ قليل

لنذهب سويا

يداً في يدٍ

نحو البداية (ص ٥٠)

٨- أحتاج إلى صباح وشيك

ليغسل العتمة (ص ٥٧)

٩- سرت يقودني عماي إليك

ولم أنتظرك (ص ١٠٩)

إن الوحدة والليل والظلال والعتمة والجراح والحزن مفرداتٌ تؤطر أجواء الحركة الأولى، وتلقي بكلكلها على الذات التوّاقة إلى الانفلات من كل الأسباب التي تعوقها من التحرر وإدراك المطلق. إن المقاطع المنصوص عليها - أعلاه - ترد كلها في مطالع النصوص، ثم ما تلبث أن تختفي فاسحة المجال لأجواء الحركة الثانية المقابلة لها، تلك التي تستغرق الأجزاء المتبقية من النصوص، معلنة عن دخول الذات في الخضم المأمول، بعد أن تكسرت القيود وانهارت قلاع الإحباط، وصار بالمقدور توسيع الرؤية، وتأثيثها بكل العناصر التي يتطلبها العهد الجديد.

تقول الشاعرة:

١ - اذهب إلى سدرة الضوء

خفيفاً

مثل ظل وردة

مد يديك إلى سقف روحك

تعلمْ بهجة الرقص (ص ٩)

٢ - لديك أسباب الغواية كلها

كي ترسم قوس قزح

على صدرها

وتدخل بستان الكرز (ص ١١)

٣ - اترك الحلم يسير إلى حلمه

وابق كما أنت

متخيلا أبداً (ص ٢٦)

٤ - أنا المسافرة

نحو الأعالي

كدالية عاشقة

أخلع حروف الحداد

عن ثنايا القصيدة

افرش

رمال الفرح

وادعوني للرقص (ص ٤٠)

٥ - خذني باتجاه نار

بكل ما يحمله الفراش من تقوى

وتحمل روحي من عطش (ص ٤٥)

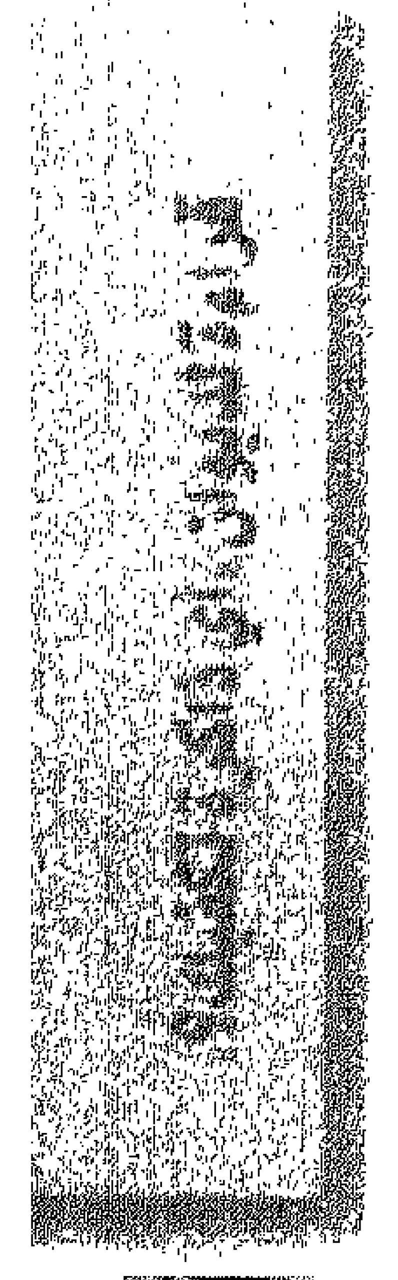
٦ - لا يكفيني اسم واحد

أمشي مثل القصيدة الحرة

لا قيد لي

ولا أحن إلى قافية (ص ١٠٠)

خلافا لما لاحظناه في قاموس الحركة الأولى من مفردات دالة على الاحتباس والكآبة والانهزام، يحفل قاموس الحركة الثانية بمفردات وعبارات تشير كلها إلى التحول الإيجابي الذي طرأ على الذات، مبشرةً بعهدٍ جديد يرسم ملامح زمن



ممتلئٌ وواعد بالأمل، وتتآزر مفردات وعبارات من قبيل (الضوء – الرقص – الكرز – الحلم – المتخيل – دالية عاشقة – خلع حروف الحداد – رمال الفرح – قصيدة حرة...) على نسج أفق للعيش الطافح بالانطلاق والأمل والوعد ببدء مسار جديد يسود فيه الفرح والرغبة والخيال والسمو.

إن معظم المقاطع الشعرية التي تحمل وعوداً بتحول إيجابي في المسار، تعتمد أساسا على وعي الذات بما ينبغي فعله، لذلك فإنها تستند – بشكل مهيمن – إلى أسلوب الأمر الذي ينطوي على معنى التمنّي، وقد أمكن أن نحصي أربعاً وثلاثين مرة استعمل فيها أسلوب الأمر في أربعة قصائد هي: «ظل الغائب» ١٤ مرة، و«سدرة البدء»: ١٨ مرة. و«الشاعر»: ٣ مرات، و«شوق»: مرتين. وفي الحالات التي يغيب فيها الأمر يعوضه أسلوب النهي الذي يرد بنفس معنى التمني، وخاصة في قصيدة «ظل الغائب»، إذ ورد فيها ثماني مرات.

ثمة عنصر بنيوي آخر يسم النصوص، ويقلص من مساحة الأصوات فيها، ويلجم التطور في اتجاه تعدُّد هذه الأصوات، فتصبح هذه النصوص معه عبارة عن مونولوجات أحادية، حتى وإن أوهمتنا بنية الصرف بأن الخطاب يتجه من الأنا المتكلمة إلى الآخر المخاطب، أو دلتّ بنية الأفعال والصفات على أن هذا المخاطب مذكر. تقول الشاعرة:

يا أنت

يا المتعدّد حولي

لا تنتظر أحداً

ولا تُطل النظر

في مرايا الألم

سم الجراح بأصحابها

وادفنها

قرب اسمك القديم

اترك الحلم يسِرُ إلى حلمه

وابق كما أنت

متخيَّلاً أبدا (الديوان ص ٢٥ – ٢٦)

فالآخر المخاطب في هذا المقطع الشعري، لا يعدو أن يكون تقنية، ورابطاً لغوياً مسعفاً في إبلاغ الخطاب، وتوطين المعنى، بدليل ضمور حضوره، حتى وإن تعدَّد، ثم إن استدعاءه يكون فقط من أجل إنجاز مهام وقتية (تسمية الجراح بأصحابها ودفنها قرب اسمه القديم..) قبل أن يعود إلى مقر إقامته في المتخيَّل.

وإذا كان «الآخر» المخاطب في بدايات الديوان، وخصوصاً في قصيدة «ظل الغائب» مسلوب الإرادة أو شبحا ينحصر دوره في ملء الثغرات وإكمال المعنى، فإن ثمة تحولاً كبيراً يعتري هذا «الآخر»، ويرفعه من مهانة تنفيذ الأوامر، إلى مرتبة سامية، يصبح فيها مالكاً لكل السلط، بل يغدو معبوداً جديراً بكل ابتهال وصلاة. ويتم هذه التحول الجذري في قصيدة (سدرة البدء)، مع ما ينطوي عليه عنوان القصيدة من تخريج طافح بفيوض دلالية ورمزية. فغير خاف على القارئ أن عبارة العنوان تشكل مفارقة حادة مع المكان المقدس المنصوص عليه في الأدبيات الدينية، وهو «سدرة المنتهى».

إن «الآخر» في هذه القصيدة يكتسب كل أسباب القوة، فهو «الشيخ» بلغة المتصوفة والعارف بأسرار الطريقة والطريق، وهو «المعشوق» بلغة الشعراء، بيديه الفتح والكشف والإلهام، وأحياناً أخرى يصبح كائناً مجرداً، تماماً كالكائنات الميتافيزيقية، سمُواً به أو إعلاءً من شأنه (ما في الجبة سواك – تغيب عن العين لتسكن النظر – سأنوي أني معك..).

تقول الشاعرة:

ما في الجبة سواك

تغيب عن العين لتسكن النظر

فلا تأخذ قلبي إلى الماضي معك

خذني إليك

لأبتكر صلاة جديدة

وأضيع ما حفظته من سورة الغيم

خذني إليك

لأبتكر نجوماً

وليلاً طويلاً

تسير بذكره الصحب

خذني إلى سدرة البدء (ص ٤٣ – ٤٤)

وعلى هذا النحو من تبجيل «الآخر» المخاطب، تمضي «الذات» في ابتكار صلاتها. ولأن هذا «الآخر» قويٌّ بصفاته، فقد استحق المكانة الكبرى، وأصبح دليلا تستنير «الذات» بما يلقي في روعها من ضوء وإشراق.

لقد انتصرت الذات أخيراً على ماضيها، وهذا ما تشعرنا به قصيدة (سدرة البدء) التي استعارت لغة التصوف ورموزها من أجل إذكاء المشاعر، والسمو بالدلالات، والانتقال بالصور الشعرية من المستوى اللفظي والبلاغي إلى المستوى الذهني. لكن الشاعرة أحيانا، تنزع إلى إشعار المتلقي بأن المسلك الصوفي في القصيدة لا يعدو أن يكون طريقة فنية للارتقاء بالمتخيل، وليس اندماجا في التجربة الصوفية ذاتها، حيث تدعم مقصديتها بأكسسورات الحياة اليومية، ومتطلبات الحقّ في أن يكون للجسد الفيزيقي رغباته في العيش الطبيعي:

لي رغبة أن أدخل حلُمك

أرتب نواياي السيئة

قرّب نفسك الأمارة بالعسل

دليلي إليك

عذب الكلام

وعذب السلام

ومهرجان من أغنيات الوداع

انتصرت الذات أخيراً على ماضيها، وهذا ما تشعرنا به قصيدة (سدرة البدء) التي استعارت لغة التصوف ورموزها

دليلي إليك حديقة أحلام

ورقصة هاتف (ص ٦١ – ٦٢)

يخطئ من يرهن النص الشعري للخيال بشكل مطلق، فالخيال عنصر أساسي في أي عمل فني، ولكنه بالمقابل قد يتحول إلى عنصر هادم للعمل، إذا زاد عن حدّه. صحيح أنه ليست هناك تحديدات لنسب حضوره في النص الشعري، فالتجربة والموقف والرؤية ركائز هامة مبنية على أساس التواصل بين المبدع ومتلقيه، لذلك تسعفنا الإبداعات الناجحة – على امتداد التاريخ الفني – في تبيُّن عناصر نجاحها. فهي من جهة أعمال تقبل القراءة المتعددة، كما تقبل التفاوت الحاصل بين عموم القراء. والمبدع هو الذي يبقى على خيوط الضوء مشرعة كي يُعين القارئ على سبْر الأغوار التي أحاطها الخيال بهالات من العتمة والغموض المجدي.

وهذه الخاصية تنطبق تماما على ديوان (أي ذاكرة تكفيك؟) للشاعرة ثريا ماجدولين. فهي، في ذلك، شأنها شأن الشعراء المجيدين، تكتب نصوصها بخلفية القابض بحذق على المكونات النصية، ديدنُها توفير الحدود الممكنة من التواصل، عبر الصور الشعرية التي تحقق امتداد تأثيرها دون إخلال بانسياب المعنى وتوالد الدلالات الإيحائية، لذلك تطفى الأفكار والدلالات على المسوح اللغوية والمجازية في شعرها، وتصبح الصورة عنصراً مساعداً في التأويل ، تقول مثلا في قصيدة «الشاعر»:

شاعرٌ

يعبر جسْر الحقيقة

بخفي مجاز

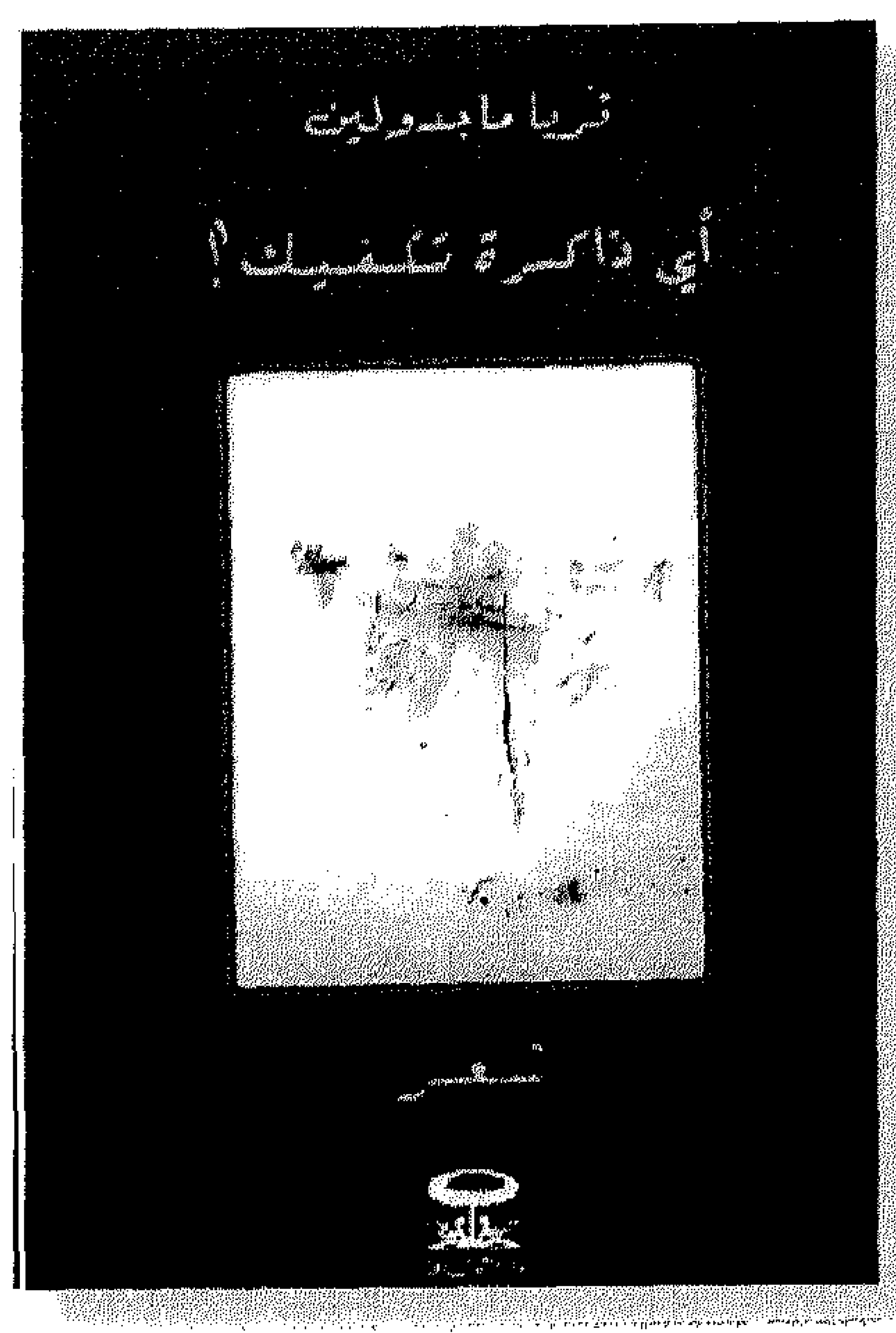
خذْ أيها الشاعر

نصيبك من الجسْر

واتركْ للشمس

منفذاً في خطاك

خُذْ نفساً آخر



الخيال عنصر أساسي في أي عمل فني، ولكنه بالمقابل قد يتحول إلى عنصر هادم للعمل، إذا زاد عن حدّه

من رئة الأرض

نشيدُك يسري في مرايا النّهر (ص ٨٢ – ٨٣)

ففي هذه الصورة تختزل الشاعرة حركة الشاعر، ومن خلالها حركة شعره. فلكي يعبر «جسر الحقيقة» ينتعل الشاعر «خفي مجاز»، ولكي ينجح في مهمته، عليه أن يترك للضوء منفذاً بين خطاه بعد أن يتشبع من هواء الأرض الذي هو ضامن طاقته، وضامن سريان النشيد في المرايا العاكسة لنهر الوجود. وكأننا برصد دلالات هذه الصورة نجسّدُ – اختزالاً – موقف الشاعرة الإبداعي من مستوى حضور المتخيل في القصيدة. وهذا الموقف ينطبق على جل قصائد ديوان (أي ذاكرة تكفيك). لنتأمل حركات الخيال في هذه الصورة:

لن تحتاج إلى ليل آخر

لتصنع حلماً

وتسكنه

فلديك عنب الظهيرة

معلقا في سقف روحك

ولديك ما تكتبه الشفاه

على جدار الكأس

لك القطف

والعزف

وما شعشع في عينيك

من ضوء الجسد

لك إمارة هذا الجسد ! (ص ١٥)

يقوم المتخيل في هذا المقطع على الاعتدال والتوسط بين الكائن والممكن، أي بين ما تعيشه الذات وبين ما تطمح إلى تحقيقه. فهي من جهة ترفض «صناعة الحلم» و«الإقامة فيه» ما دامت مغريات الواقع متاحة (عنب الظهيرة – الكأس – القطف – العزف – الجسد)، ولكنها علامات تحيل على عالم النشوة واللذة، الذي يُصار إلى تأسيسه انطلاقاً من إسنادات لغوية تؤاخي بين الحسي والمجرد، في سياق نحوي (الإسناد بالإضافة) يؤكد إمكانية هذا التآخي، (عنب الظهيرة – سقف روحك – جدار الكأس – ضوء الجسد ...). وعلى مستوى الرؤية التي يبشر بها متخيل الصورة، نقف على حركة الذات التي تحررت أخيراً من قيود الليل لتتطلق في أبهاء الضوء.

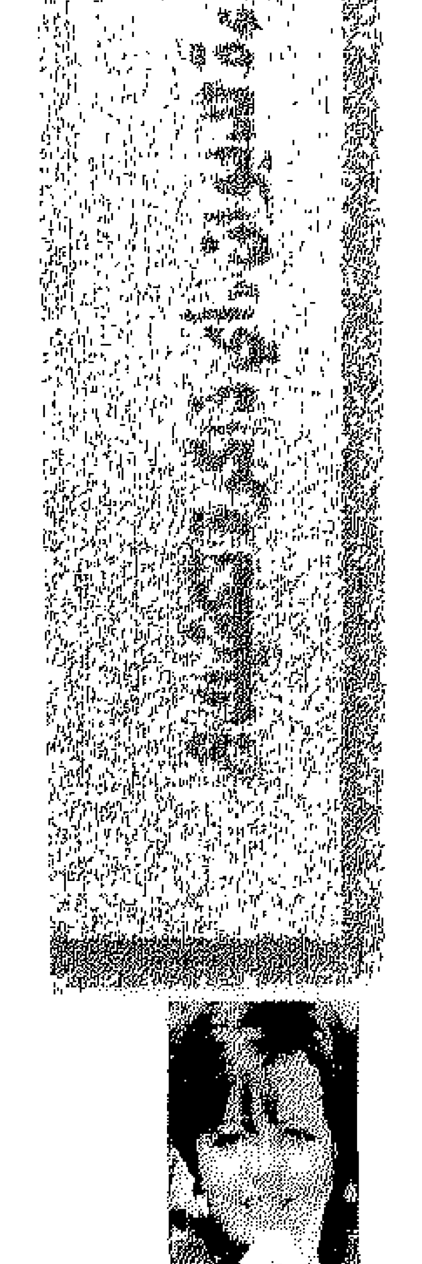
ومثل هذه الحركة نصادفها في أماكن كثيرة من الديوان، وكلها تلح على حركة التغيير الشاملة التي تزهو بها الذات، لعلّ أهمها يتجسد في هذه الصورة:

لا مكان لي

لا زمان

لا تشبهني صفاتي

لا يكفيني اسم واحد



أمشي مثل القصيدة الحرة

لا قيْد لي

ولا أحنُّ إلى قافية (ص ١٠٠)

فالحرية إما أن تكون في شكلها وجوهرها المطلقين، أو لا تكون، بدءاً من الحيزيْن (الزمان والمكان)، مروراً بالصفات، وصولاً إلى الحركة (المشي) الدالة على التحول المطرد الذي لا يركن إلى ثبات أو إيقاع رتيب. وقد وجدت الشاعرة مبتغاها في الصورة القائمة على التشبيه. ولما كان التشبيه وسيلة بلاغية تقليدية، فقد عمدت إلى دعمه معنويا ودلاليا بقوة المشبه به «القصيدة الحرة»، بما يعنيه مفهوم الحرية الفنية الذي يعادي التنميط والتقليد.

وإذا كانت وظيفة الصورة الشعرية – في هذا الديوان- تطمح إلى تأثيث وجود مختلف، وواقع ينفض عنه غبار الماضي بمكونات لغوية لا تعتمد التزويق البلاغي، ولا الإفراط في المتخيل والاستغلاقات الرمزية، بل تعتمد الاستعارات القريبة التي تقود المتلقي برفق إلى أبهاء وليمة المعنى، فإنها، بالمقابل، تنبش في الموروث بحثا عن عبارات مساندة، تكون بمثابة فصوص لامعة وداعمة للمستوى الدلالي. من ذلك مثلاً ميْل الشاعرة إلى النصوص الدينية من أجل استلهام بعض مقولاتها، واستنباتها بشكل جديد يخدم السياق، بعد إفراغها من حمولتها الأصلية. وقد أمكن أن نحصي أكثر من ثمانية مواضع، على امتداد ديوان «أي ذاكرة تكفيك؟» استحضرت فيها الشاعرة جملاً كاملة، أو عبارات، أو تضمينات، لكي توفر القوة الدلالية اللازمة لتعضيد رؤيتها أو موقفها.

فمن القرآن الكريم توظف تشبيها وارداً في سورة «القارعة»:

أليس هذا وجهك الذائب

وزهر بسمتك

يساقط كالفراش المبثوث (ص٧٠)

ورغم أن التشبيه من الصور البلاغية التقليدية المألوفة، إلا أن قوة الصورة القرآنية ودقتها ((يوم يكون الناس كالفراش المبثوث)) (سورة القارعة – الآية ٤) مكنت الصورة في المقطع الشعري من الاتساع والامتداد عبر التحويل البصري لهيئة «البسمة» التي اتخذت وضعا حسيا جديداً.

التناص الديني في هذا الديوان يحضر بمستويات متنوعة ليعضد مكون الخيال

وقد تلجأ الشاعرة إلى استلهام النص القرآني عبر الامتصاص وإعادة الإنتاج، وعند ذلك يخضع النص المستلهم لتغييرات جذرية تساير منطق الدلالة الجديد:

لا تحط العصافير على يدي

لا تبني أحلامها في دمي

لا تزيح الرياح حلماً

نبت فوق رأسي (ص ٩٩)

وغير خاف أن الصورة في هذا المقطع الشعري تستحضر أجواء سورة يوسف، وخاصة في الجزء الذي يتحول فيه النبي السجين إلى مفسر لأحلام الفتية الذين دخلوا معه السجن: ((... وقال إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه، نبئنا بتأويله، إنا نراك من المحسنين)) (سورة يوسف، الآية ٣٦) وقد عمل الخيال، هنا، على الدمج والتحويل.

وقد تنحو الشاعرة إلى استحضار النص الديني عن طريق قلب منطوقه قلباً معكوساً، فيكون الغرض من ذلك هو استمداد قوته اللغوية، مثلما يحدث مع الحديث الشريف ((المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا))، حيث تقول الشاعرة:

لست حاضرة

ولا أغيب

بعضي يشد بعضي

كالبنيان المغشوش

ولا أميل.. (ص ١٠١)

إن التناص الديني في هذا الديوان يحضر بمستويات متنوعة ليعضد مكون الخيال، وإذا كان الشعر رديفاً للتصوف، على الأقل في الصياغة الفنية وطرق بناء الرموز، فكلاهما يسموان بالمعنى، ويرتادان آفاقا رحبة، يتداخل فيها الواقع بالحلم سعياً إلى تحقيق وجود مقام تسعد فيه الروح وتنتشي، فإن معظم نصوص الديوان كتبت بلغة صوفية شفيفة، لكنها لا تنفي تعلق الذات بعالمها الأرضي ومطامحها في تحقيق الارتواء الوجداني بـ «شراكة» سامية مع الآخر. وهنا يتم تطعيم اللغة الخاصة بمفردات ضاربة في عالم التصوف:

ما في الجبة سواك

تغيب عن العين لتسكن النظر

فلا تأخذ قلبي إلى الماضي معك (ص ٤٣)

هكذا تجد الشاعرة في اللغة المقدسة منهلا لا ينضب، لكنها تنجح في جعلها ملكاً خاصاً بما تنفث فيها من روحها وفكرها، وبقدرتها على دمجها دمجا سياقيا يعزز مفاصل النص الشعري ويثريها بالدلالات الرمزية العميقة.

والخلاصة، أنه يمكن النظر إلى الديوان الجديد (أي ذاكرة تكفيك؟) للشاعرة المغربية ثريا ماجدولين، بكونه خطوة فنية أخرى في الاتجاه الصحيح، اتجاه يؤكد بالملموس المستوى المتطور الذي أصبحت تلامسه القصيدة المغربية المعاصرة، باجتراح الإضافات النوعية التي تدعم حداثتها، دون المسِّ بجذورها وهويتها، ويجعلها ضرورة حيوية فاعلة في مسار الذات والمجتمع ومنفعلة به. فهي الفنار الذي يتزود بزيت الروح والعقل كي يستمر في إشاعة الضوء وتجميل الحياة، وهي القلب الخاص والجمعي النابض بأسرار الواقع والمتخيل.

* كاتب من المغرب



إشـــراقات:

الأدباء العرب والعيش في قوقعة



يحيى القيسي *

تكمن مأساة الكتاب العرب، ولا سيما الأدباء منهم في أنهم يختلقون غالبا مجموعة من الأوهام المضللة حولهم ويعملون على بثها للآخرين وبالتالي تصديقها، ولا نريد بالطبع أن نمر على أن الشهير منهم لا يطبع أكثر من ثلاثة آلف نسخة لمائتي مليون عربي تقريبا، وهي نادرا ما توزع في بلد الكاتب نفسه، وما عدا قلة منهم استطاعت كسر الأسوار، والاقتراب من القارئ، سواء عبر كتابة ابتزازية تدغدغ العواطف أو كتابة رزينة عالية القيمة، فإن الوضع المأساوي الحالي يكاد يطيح بكل أمل...!

على أن المشكلة الأساسية تبدأ من الكتاب أنفسهم، إذ أن معظمهم يتخذ من الكتابة قوقعة لا يكاد يطل منها على من حوله، فالكتاب المتورطون بقضايا المجتمع هم قلة، ولا تكاد تجد موقفا واضحا لمعظم الأدباء العرب مثلا في القضايا السياسية التي يشربونها ويتنفسونها صباح مساء، وهذا أيضا ينطبق على القضايا الإنسانية، من الموقف ضد التدخين وحوادث السيارات إلى الموقف مع أو ضد قضايا المرأة والتمييز العنصري وما إلى ذلك، لا عبر كتاباتهم الإبداعية، ولا أيضا في مقالاتهم إن وجدت، فالبعض يفضل الدخول في عوالم تقنيات السرد، والأجناس الأدبية، والفرق بين القصة القصيرة، والقصة الأكثر طولا منها، ولا يهمه إن كان المجتمع من حوله يئن من الفقر أو القمع أو حتى الجهل..!

حينما يلتقي الأدباء معا، يبدءون بنفخ الهالة المحيطة بكل واحد منهم، وغالبا ما يستغرقون في مستنقع المجاملات والقبل الجوفاء، وفي حالة مغادرة أي واحد من الموجودين فإن النميمة المنعشة تصل إلى أعلى الدرجات، على طريقة أكلت يوم أكل الثور الأبيض، ومن جهة أخرى فقد جربت أحيانا أن أسأل بعض الزملاء من الأردنيين والعرب عن نظرتهم للوجود، وعلى أي أساس ينامون لياليهم هانئين، ولا مؤرق لهم في التفكر مثلا في الكون، والخالق، وما إلى ذلك، أو على الأقل في طرح الأسئلة الأربعة الكبرى: من نحن..؟ من اين أتينا..؟ ما دورنا في الحياة...؟، إلى أين نذهب..؟

وفي العادة فإن الإجابات تتراوح بين الضحك المدوي، والاستنكار، وأحيانا الجواب الجاهز : لا أدري، ولا أرغب بأن ادري، دع المركب سائر..!

بعض الكتاب كان يساريا في شبابه، واليوم هو في أول الستينيات، وترك اليسارية إلى غير رجعة، ولكنه دخل في المرحلة الانتهازية، ولم تستوقفه تلك الأسئلة الوجودية، وبعضهم دخل في مرحلة التدين التقليدي، والنظرة النقلية التي كان يحاربها من قبل، وقلة حاولوا البحث من جديد دون ركون إلى الماضي، ولا طمأنينة من الحاضر.

أسوق هذه الأمثلة لأبين أن الوضع المأساوي للكتاب العرب والنظرة غير الطيبة تجاه نتاجهم، تأتي أولا بسبب أنهم لم يحسنوا أبدا التعامل مع أنفسهم، ولا مع زملائهم، وبعضهم خلط الجيد بالرديء، وقبل أن يسوق نتاجات ضعيفة، لأنصاف المبدعين وأرباعهم، ولم يأخذ على محمل الجد مسألة الكتابة كخيار وجودي عميق الدلالة، على أن الكارثة الكبرى تكمن في أنهم لا يقرؤون نتاج بعضهم بعضا، وغالبا ما يقول الواحد للآخر : رأيت لك نصا في الصحيفة الفلانية او الموقع العلاني. لاحظوا كلمة « رأيت « وليس « قرأت « أما في مجال التثقيف الذاتي الضروري عبر القراءات في علم النفس والتراث والعلوم الحديثة والتاريخ والديانات وما إلى ذلك فعلمها عند ربي، ولا أريد أن أكثر من التعميم هنا، إنما عرفت أنا شخصيا على سبيل المثال المئات من القراء الكبار الذين لم يكتبوا حرفا واحدا، ولكنهم قرأوا كثيرا وعميقا في الآن نفسه، وعرفت وما أزال المئات من الكتاب سواء من الأسماء اللامعة او المجهولة، وهي لم تدخل بعد في ألف باء القراءة.

إن الكتابة العربية نتاج لثقافة كتابها، وفي الإبداع فإن العنصر الحكائي الشفوي هو الذي يسيطر على النصوص، ونادرا ما تجد كتابة مليئة بالمعارف، والأسئلة الكبرى ولا حتى الصغرى، وتلك هي المرآة الحقيقية للخواء الذي أشرت إليه، أما الاطلاع على اللغات أو آداب الأمم الأخرى فتلك حكاية أخرى، قد يتسع لها مقام جديد..!

---

* روائي وصحفي أردني

yahqaissi@gmail.com

معنى الحياة يكمن في أعماق ذواتنا

كارل غوستاف يونغ: حياتنا الحاضرة يهمين عليها «إلهُ» العقل، الذي أضحى وهمنا الأكبر، ومأساتنا الأعظم.

إعـداد: مدني قصري *

هل من سبيل لمعالجة الإنفصام، الشخصي والجماعي، الذي نعيشه اليوم؟ للإجابة على هذا السؤال لا بد من طرح هذا السؤال: هل للحياة معنى؟ أم ليس لها معنى؟

على الأرجح، وعلى غرار كل سؤال ميتافيزقي- فإن هذا السؤال وذاك كلاهما صحيحان. لكن الإنسان ما فتىء، عبر الزمان، يمنّي النفس بأن يكون للحياة معنى حقاً، وأن يفرض نفسه أمام العدم، وأن يربح المعركة. لكن هذا الإنسان، لم يهتد بعدُ إلى هذا المعنى. وخير دليل على ذلك ما يعيشه من اضطراب نفسي، ومن حروب، ومن مآس، ومن مؤامرات، حتى صار العالم، باتفاق معظم مفكري هذا العالم، مهدداً بالكارثة. هذا المعنى لم يعثر عليه الإنسان بعدُ، رغم ما حققه من حرية، ورخاء مادي، ومن متاع الدنيا، ومن لذة جنسية، ورغم ما وعدته به الإيديولوجيات من رأسمالية واشتراكية وعلمانية وعولمة. معنى الحياة لم يجده الإنسان في الاقتصاد، ولم يجده في السياسة، ولم يجده حتى في كثير من دياناته المختلفة، لأن معنى الحياة لا ينبع إلا من أعماق الذات الجوانية. هذه الذات التي أهملناها كثيراً، واحتقرناها كثيراً، لأنها لا تخضع لـ «معاييرنا العملية العقلانية» بل تخضع لحقائق النفس الكامنة التي لم تقم لها هذه المعايير وزناً. الانفصام هو سمة عصرنا، في كافة المجالات الحياتية. وقد أثبتت كافة الايديولوجيات، والسياسات، فشلها، وعدم نجاعتها في علاج هذا الإنفصام البشري المتفاقم، شرقاً وغرباً.

كارل غوستاف يونغ

في هذا السياق اخترت أن أقدم فصلاً من آخر كتاب لكارل غوستاف يونغ «بحث في استكشاف اللاشعور»، كتبه قبل رحيله بأشهر قليلة، يلخص لنا فيها أزمة الإنسان المعاصر، وكيف يعالج انفصامه، بالبحث عن معاني الحياة، التائهة في أعماق ذاته الكامنة.

المعروف أن كارل غوستاف يونغ هو الذي اكتشف اللاشعور، إلى جانب سيغموند فرويد. وهو الرجل الذي أعد خريطة عالمنا الجواني، مثلما أعّد الجغرافيون الأوائل خريطة الكرة الأرضية التي نعيش عليها. وهو الذي أضاء الأحداث الكبرى في تاريخنا المضطرب، بربطها مع عالمنا اليوم. وهو الذي أعطى الإنسان مفاتيح معنى الحياة التي لا يمكن أن تستقيم بهيمنة الطبيعة المرئية وسيطرة العقل والعقلانية وحدهما.

إن العالم لا يفسَّر على ضوء الأحداث الخرجية وحدها، مثلما لا يستقيم اليومُ دون الليل والنهار معاً. إنها التعادلية التي تحرك كل شيء في حياتنا. جهلنا لهذه التعادلية هو الذي يقف وراء فقرنا النفسي، واضطرابنا الدائم أمام الحياة.

في هذا الشأن يقول يونغ:

خلق الفكرُ العقلاني عالماً جديداً، قائماً على هيمنة الطبيعة، وملأ هذا العالمَ بماكنات مهولة. وحتماً صارت فائدة هذه الماكنات وضرورتها من الأهمية ما يجعلنا لا نتصور أيّ إمكانية للاستغناء عنها، أو الإفلات من الإكراه الذي تفرضه علينا. فالمرء لا يسعه إلا أن ينصاع لإغراءات عقله العلمي والإبداعي، وبالتالي، لا يملك إلا أن يتباهى بسعة مغامراته. غير أن عبقريته لا تلبث أن تكشف عن نزوعه المخيف نحو اختراع أشياء تتنامى خطورتها أكثر فأكثر، وتشكل في النهاية أدوات أكثر فعالية للانتحار الجماعي.

إنّ الإنسان، الذي يقف اليوم أمام نموّ الولادات السريع، يسعى في البحث عن الوسائل الكفيلة بإيقاف الانجراف الديموغرافي. لكنّ، من المحتمل جداً أن تتنبأ الطبيعةُ بجهوده فتنقلب ضد اختراعاته. القنبلةُ الهيدروجينية، مثلاً، قادرة على أن توقف الزيادة السكانية. فرغم ادعائنا المتعجرف بامتلاك القدرة على الهيمنة على الطبيعة، فنحن ما زلنا ضحايا لهذه الطبيعة، لأننا لم نتعلم بعدُ كيف نسيطر على ذواتنا. لذلك فنحن، بالتأكيد، نقترب من الكارثة...خطوة خطوة.

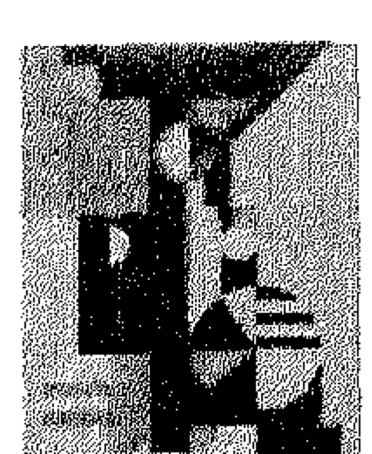
لم يعد هناك آلهة نتضرع إليها لكي تساعدنا. إن ديانات العالم الكبرى تعاني اليوم من فقر متنام في الدم، لأن الآلهة المنقذة هاجرتْ الغابات والأودية، والجبال، والحيوانات، ولأن «الرجال أنصاف الآلهة» لبدوا في لاشعورنا. إننا نتعلل بوهم أن هذه الآلهة تمارس حياة شائنة في بقايا ماضينا. أما حياتنا الحاضرة فيهمين عليها «إلَــهُ» العقل، الذي أضحى وهمنا الأكبر، ومأساتنا الأعظم.

فبفضل هذا العقل «انتصرنا على الطبيعة».

لكنّ، هذا ليس سوى شعار، لأن هذا الانتصار المزعوم على الطبيعة هو الذي يثقل كاهلنا بظاهرة الاكتظاظ السكاني الطبيعية، ويضيف إلى همومنا عجزنا

السيكولوجي على اتخاذ القرارات السياسية التي تفرضها هذه الظاهرة. وما زلنا نعتبر أنه من الطبيعي أن يتشاجر البشر، وأن يكافحوا حتى يؤكد بعضهم تفوّقه على البعض الآخر. فهل يمكننا، والحالة هذه، الحديث عن «انتصار على الطبيعة»؟

C. G. Jung
Essai d'exploration de l'inconscient



فكما أنّ كل تغيير يجب أن يبدأ في مكان ما، فإنّ الفرد المنعزل هو الذي سيحدس هذا التغيير وينجزه. هذا التغيير، لا يمكن أن ينبت إلا في داخل الفرد، مما يعني أنه قد ينبت في داخل أي واحد منا. لا أحد يستطيع أن يمنح لنفسه الحق في أن ينتظر شخصاً آخر، لكي يقوم بما لا يريد هو أن يقوم به. لكنّ، مع الأسف، يبدو أنّ لا أحد يعرف ما الذي ينبغي فعله. لذلك لعل الأمر جدير بأن يسائل كل واحد منا نفسه، إنْ لم يكن لاشعوره يعرف شيئاً مفيداً قد ينفع الجميع. إن الوعي يبدو بالتأكيد عاجزاً عن أن يفيدنا بشيء. لقد أدرك إنسان اليوم، وبكثير من المرارة، أنّ، لا دياناته الكبرى، ولا فلسفاته العديدة، قادرة على أن توفر له تلك الأفكار القوية والديناميكيات التي تعيد إليه الطمأنينة في مواجهة الوضع العالمي الحالي.

أعرف ما سيقوله البوذيون: «إن كل شيء سيكون على ما يرام لو قبل الناس باتباع قانون «الدارما الرباعي» (1) وتعلموا كيف يتعرفون على الذات (الكامنة) حقاً. أما المسيحيون فيقولون لنا إنه « لو آمن الناس بالرب لكان العالم أفضل مما هو عليه». أما الرجل العقلاني فيصرح أنه لو كان الناس أذكياء وعقلاء لحُلّتْ كافة المشاكل. المشكلة أنه ما من عقلاني واحد يكلّف نفسه بحلّ مشاكله بنفسه. المسيحيون يتساءلون، في كثير من الأحيان، لماذا لم يعد الرب يحدثهم، كما يُعتقَد أنه كان يفعل في الماضي. فعندما يُطرَح عليّ هذا السؤال، أفكر دائماً في مقولة أحد الحكماء الذي كان كلما سأله بعضهم لماذا لم يعد الرب يتجلى كما كان يتجلى في ما مضى من زمان، يجيبهم قائلا:» لأنه ما من أحد قادر اليوم على أن ينحني ويركع، بما فيه الكفاية».

هذه الإجابة ملائمة ووثيقة الصلة بالموضوع. إننا منبهرون بوعينا الذاتي إلى الحد الذي يجعلنا ننسى تلك الحقيقة الثابتة منذ آلاف السنين، وهي أن الرب يخاطبنا على الخصوص عبر الأحلام والرؤى. البوذي يرفض الاستيهامات التي ينتجها اللاشعور، لأنها في نظره، أوهام لا طائل من ورائها. والمسيحي يضع الكنيسة والكتاب المقدس حاجزاً بينه وبين اللاشعور. والعقلاني لم يعرف بعدُ أن الوعي ليس كل النفس. وهذا التصور مستمر في عناد، على الرغم من أن اللاشعور أصبح منذ قرن من الزمن تصوراً علمياً، ضرورياً لكل بحث سيكولوجي جاد.

ما زلنا نعتقد في تياه أن وعينا هو العقل، وهو المنطق، وأنّ لا شعورنا هو الجنون. لأننا لم نرَ من اللاشعور سوى مظاهره السلبية. هل الميكروبات، مثلا، تخضع للعقل، أم للجنون؟ فأياً كانت طبيعة اللاشعور فهو ظاهرة طبيعية، يُنتج رموزاً أثبتت التجربة الطويلة أنها ذات دلالة. لا يمكن أن ننتظر، من شخص لم ينظرْ يوماً في مجهر (الميكروسكوب)، بأن يحدثنا عن الميكروبات بكفاءة. وبالمثل، فإن من لم ينكب في جدٍّ على دراسة الرموز الطبيعية لا يمكن أن نعتبره حَكَماً كُفْئاً في هذا الميدان. إننا، بشكل عام، نقلل من أهمية الروح البشرية التي، لا الديانات الكبرى، ولا الفلاسفة، ولا العقلانية العلمية، تفضلت بالغوص فيها، وبدراستها دراسة عميقة. فعلى الرغم من أن المؤسسة الدينية تقر بالأحلام التي يرسلها الرب، فإن معظم مفكريها لا يبذلون أي جهد لفهم هذه الأحلام وتفسيرها. ومع ذلك، فأي صفة تخول لأي لاهوتي يؤمن بالرب حقاً، بأن يؤكد أن الرب لا يخاطب عباده من خلال الأحلام؟

لقد أمضيتُ أكثر من نصف قرن في دراسة الرموز الطبيعية، وكانت النتيجة التي توصلت إليها أن الرموز ليست لا ساذجة ولا حمقاء، ولا خالية من الدلالة والمعنى. فالرموز، على العكس من ذلك، توفر لنا أكثر المعارف أهمية، لو نحن بذلنا جهداً في فهم رسالتها. نتائج هذه الأبحاث، بالطبع، ليس لها سوى القليل من العلاقة مع مشاكل هذا العالم، من بيع وشراء. لكن معنى الحياة لا ينتهي عند نشاطنا الاقتصادي، ولا عند رغبة الفرد العميقة في الحصول على حساب في البنك.

ففي أي فترة من فترات التاريخ البشري التي تُخصص فيها كل الطاقة لدراسة الطبيعة، لا نجد أحداً يولي عناية كافية لجوهر الإنسان، أي إلى النفس. لا شك أن دراسات كثيرة تُخصص لوظائف العقل، لكن المناطق المعقدة حقاً، وغير المعروفة كثيراً في النفس، حيث تنمو الرموز، لم تستكشف فعلياً، ولم تلقَ ما تستحقه من اهتمام. لذلك يبدو من أن فك الإشارات التي نتلقاها ليلا عبر أحلامنا، مزعجة إلى الحد الذي يجعل كل الناس لا يرغبون في الاهتمام بها. إن أكبر أداة في متناول الإنسان، أي نفسه، لا تحظى إلا بالقليل من العناية، بل وكثيراً ما تُعامل هذه النفس بحذر واحتقار. أليست العبارة التي كثيراً ما نرددها عندما نقول: « إنها مجرد مسألة نفسية» عبارة غالباً ما تعني: «هذا ليس شيئاً».

تُرى، من أين جاء هذا الحكم المسبق الهائل؟ في الظاهر أننا منشغلون بما نفكر به إلى الحد الذي يجعلنا ننسى كلياً بأن نسائل أنفسنا ما الذي تفكر به أنفسنا اللاشعورية، عنا؟ أفكار سيغموند فرويد أكدت لمعظم الناس حجم الاحتقار الذي توحي به إليهم نفوسهم اللاواعية. قبل فرويد كان اللاشعور مجهولا، أو مُهملا. أما بعد فرويد فقد أصبح اللاشعور مَكَبّا للقاذورات الذهنية. وجهة النظر الحديثة هذه عنيدةٌ وغير صحيحة، وظالمة. إنها لا تتفق حتى مع الحقائق المعروفة. معرفتنا الحالية للاشعور تبيّن أن اللاشعور ظاهرة طبيعية، وأنه، مثل الطبيعة تماماً، حيادي على الأقل. إنه يتضمن كافة جوانب الطبيعة البشرية، ويحتوي على النور والظلام، والجمال والقبح، والخير والشر، والحصافة والحمق، سواء بسواء. إن دراسة الرمزية الفردية، وكذلك الرمزية الجمعية الشمولية، الكامنة في اللاشعور، مهمةٌ هائلة، ولم نتحكم فيها بعدُ تحكماً كاملا. لكننا بدأنا المشوار، والنتائج الأولى مشجعة، ويبدو أنها تبشر بإجابات - طالما انتظرناها - على أسئلة كثيرة، تُطرح اليوم على البشرية جمعاء.

*مترجم وكاتب جزائري مقيم في الأردن
Meryad2003@yahoo.fr

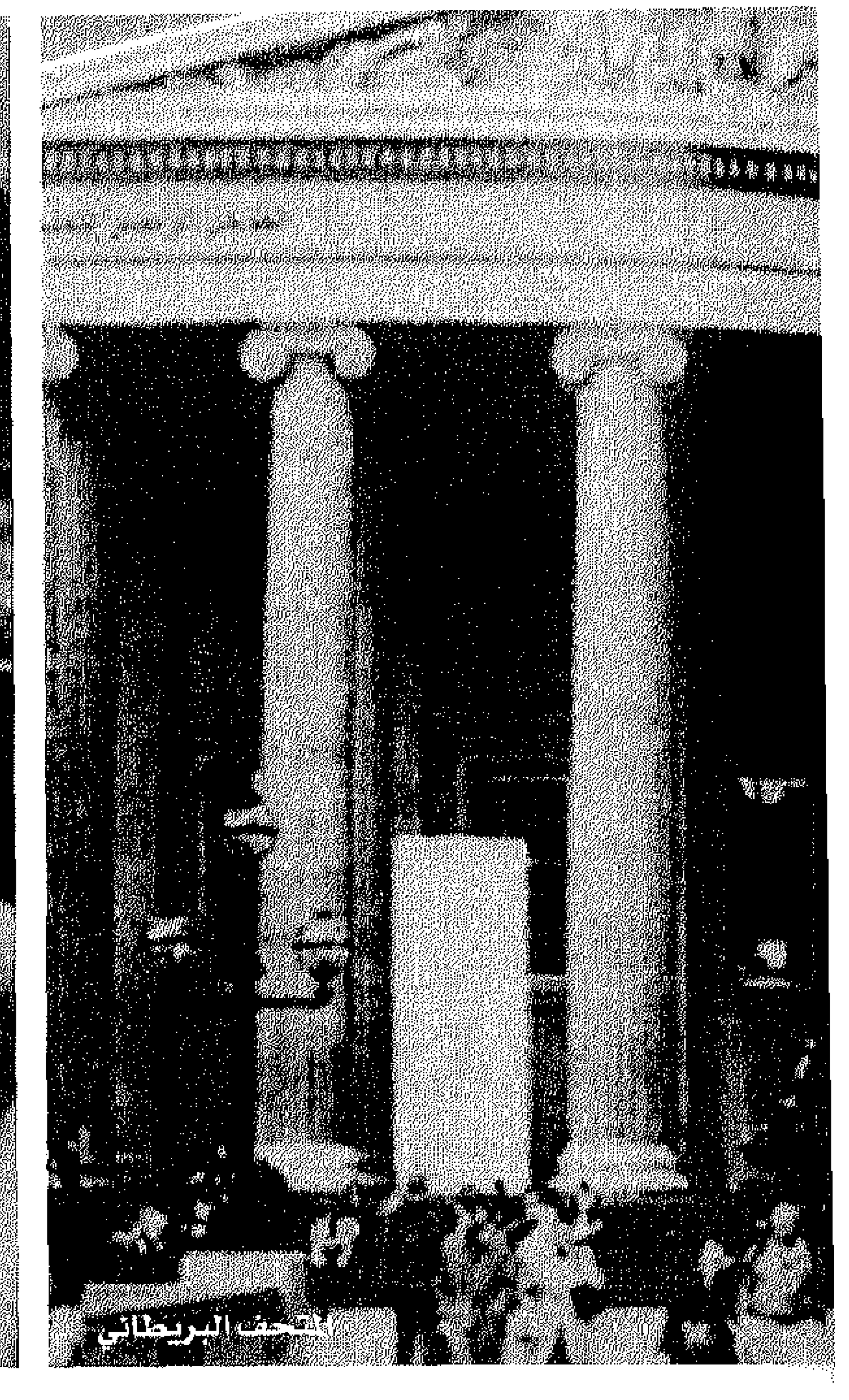
صندوق مجوهرات ذهبي - توت عنخ آمون

متى يطالب وزراء الثقافة العرب بعودتها إلى أوطانها؟ آثار وكنوز عربيّة.. تسرقها المتاحف الغربية


غازي النعيم *

من المعروف أن عمليات نهب الآثار العربية تعود إلى عصر الحروب الصليبية وعهود الاستعمار المتعاقبة، علماً أن التنقيب الأثري بدأ في الشرق منذ القرن الثامن عشر حين كان تحت الحكم العثماني، وتنافست عليه كل من فرنسا وبريطانيا.. وقد تم خلال تلك العصور والعهود الاستيلاء على الكنوز التاريخية والتحف ذات القيمة المتميزة في فترات العوز أو الغفلة أو الضعف، ونقلت إلى مدن مثل: باريس ولندن وميونيخ وبازل وزيوريخ ولينينغراد والبندقية ونيويورك وفيينا.. وجرى عرضها في متاحف تلك المدن، مع أنها لا تمت إلى تاريخها بأي صلة.

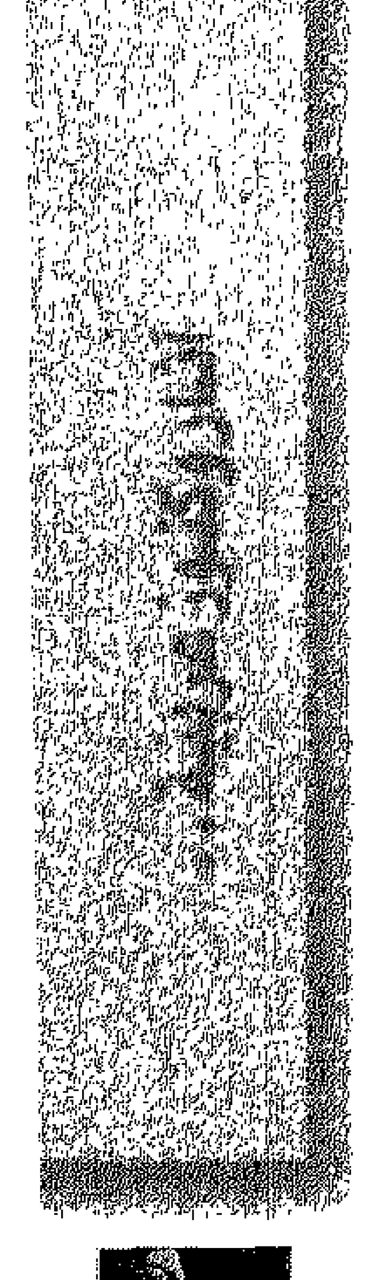
من الفن الآشوري



المتحف البريطاني



سرقة وتحطيم المتحف العراقي





كما ساهم في نهب الآثار إلى جانب بعثات التنقيب التجار، ومافيات متخصصة بنقل الآثار من منطقة إلى أخرى، ومن بلد إلى آخر، لقاء مبالغ مادية مغرية.. أما اللصوص الذين ينتمون إلى تلك الدول، فقد كانوا يبررون سرقاتهم تحت عنوان أنهم يقدمون «خدمة» للعالم العربي بالاهتمام بآثاره وجمعها، لأن الشعوب العربية والإسلامية لا تقيم احتراماً كافياً لهذه الآثار..!!

ولكن السرقة لم تكن الوسيلة الوحيدة لتسرب آثارنا، فهناك وسائل أخرى، أهمها بعثات التنقيب والإهداء والشراء.

فبالنسبة لبعثات التنقيب كان هناك قانون عثماني ينظم العمل بالآثار، يوجب على بعثات التنقيب الحصول على الموافقة بالحفر صادر من الأستانة، إلا أن هذا القانون كان يجيز للبعثات أخذ كل اللقى التي تجدها، وكل اللقى التي اكشفت في ذلك الوقت أصبحت في عهدة الدول الغربية، وأكثر القطع الأثرية الموجودة اليوم في المتاحف الغربية أخذت في الفترة العثمانية.

أما بالنسبة إلى الشراء فأمره معروف، ولا يترتب عليه أي جريمة ما دام يقع في دائرة الممتلكات الشخصية، وكذلك الإهداء أمره معروف أيضاً، ولكنه في الحقيقة نوعان:

- نوع يهدي فيه المواطن العادي شيئاً من تحف بلاده التي يملكها إلى صديق له من بلد آخر أجنبي.

- ونوع يهدي فيه حاكم البلد شيئاً من آثار بلده أو تحفها لحاكم مسئول مثله، وهذا أمر منتشر في بعض بلادنا للأسف، والأمثلة عليه أكثر من أن تحصى.

ومع ذلك يحدث أحياناً أن يهدي الحاكم شيئاً من هذه الآثار الثمينة لمواطنين لا حكام، وهناك بعض الأمثلة الكثيرة من هذا القبيل في متحف « متروبوليتان » في نيويورك، الذي يحتوي على قطع فرعونية كتب تحت كل منها عبارة مثل: « هذه القطعة أهداها والي مصر محمد سعيد باشا إلى المستر فلان، وورثها عنه ابنته.. التي أورثتها لابنها.. ثم قام.. هذا بإهدائها للمتحف»، وهكذا، وقد تم هذا الإهداء بالطبع قبل إنشاء دار الآثار المصرية، ولكنه في النهاية يكشف عن طبيعة تصور بعض الحكام لآثار بلادهم، ونظرهم إليها على أنها ممتلكات شخصية.

لكن متى بدأت الآثار العربية تتسرب إلى الخارج؟

لقد بدأ التسرب في عصر الحروب الصليبية، عندما استولى الصليبيون البنادقة على كنوز بيزنطة في القسطنطينية . الأستانة سابقا ؛ العام ١٢٠٤، حيث نقلوا تلك الكنوز إلى خزائن كنيسة سان ماركو، ومن ضمن هذه الكنوز قارورة ذات مقبض من جنسها دون لحام، وعليها حفر دقيق يمثل أسداً جالساً مفتوح الفم، وتحمل اسم الخليفة الفاطمي « العزيز بالله ٩٧٥ . ٩٩٦ » وأغلب الظن أنها صنعت في القاهرة، أما كيف وصلت إلى كنيسة سان ماركو فيحتمل أن تكون قد نقلت إلى القسطنطينية، ثم نهبت هناك مع ما نهب.

كما يوجد في كنيسة سان ماركو قطع أخرى من الفن الإسلامي على جانب كبير من الأهمية التاريخية والفنية، وكلها من الزجاج الفاخر على هيئة قوارير بالغة الإتقان والدقة، نحتت وسويت باليد بلا فرن ولا نفخ! ويحتمل أن تكون هذه القطع قد انتقلت إلى البندقية عن طريق العلاقات التجارية والدبلوماسية التي قامت بين البندقية والدولة العثمانية، ولا سيما بعد سقوط القسطنطينية في أيدي العثمانيين عام ١٤٥٣م.

أما أشهر وأقدم وسيلة لتسرب هذه الآثار هي السرقة، وقد سجّل بعض مؤرخينا مثل المقريزي وابن تغرى بردى، لحملة لويس التاسع على مصر سنة ١٢٤٨م، وأشارا إلى أن عسكر الفرنسيين كانوا يدخلون البيوت في دمياط قبل هزيمتهم، ويخلعون المرايا ومشغولات الخشب ثم يعودون بها إلى معسكراتهم، ولم يكن في أوروبا وقتها مرايا ولا خشب مشغول في بيوت هؤلاء « العسكر »، ولا بد أن أيديهم طالت وامتدت إلى القوارير والأواني وغيرها من تحف.

لم تتوقف سرقة الآثار بل كثرت ما بين القرن التاسع عشر والعشرين، وتعتبر الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى . أواخر سنوات السلطنة العثمانية . الأكثر نشاطاً في تصدير الآثار العربية، إذ لم تفعل السلطنة شيئاً في ميدان الآثار، إلا التسهيل للقناصل الأجانب، تحت حماية الحصانة الدبلوماسية في زيادة المجموعات الأثرية المشتراة بأقل الأثمان أو النهب بلا مقابل.

كما جمعت الدول التي كانت تستعمر منطقتنا العربية في القرن الماضي آثاراً ضخمة من العراق وفلسطين وسوريا ومصر ولبنان وقاموا بشحنها إلى بلدانهم وأصدقائهم في أوروبا وأمريكا، ولإثبات « النبل » الاستعماري كان بعضهم يهدي شيئاً من مجموعته لأحد المتاحف في عاصمة ما، لتحمل اسمه وذكراه كلص

إلى الأبد.

والدول التي تعتبر الأكثر سرقة لآثار وكنوز الدول العربية في القرن الماضي، هما بريطانيا وفرنسا، وقد شحنت تلك الدولتان مئات الأطنان من الآثار الفريدة والتي لا يوجد في البلد الأصلي نسخ مشابهة لها مثل: جدران ومسلات وتماثيل.. وتم وضع الآثار المسروقة في متاحف وبيوت شخصيات تلك الدول.. وما تبقى من آثار تم تخزينه في أقبية المتاحف.

سرقة حضارة

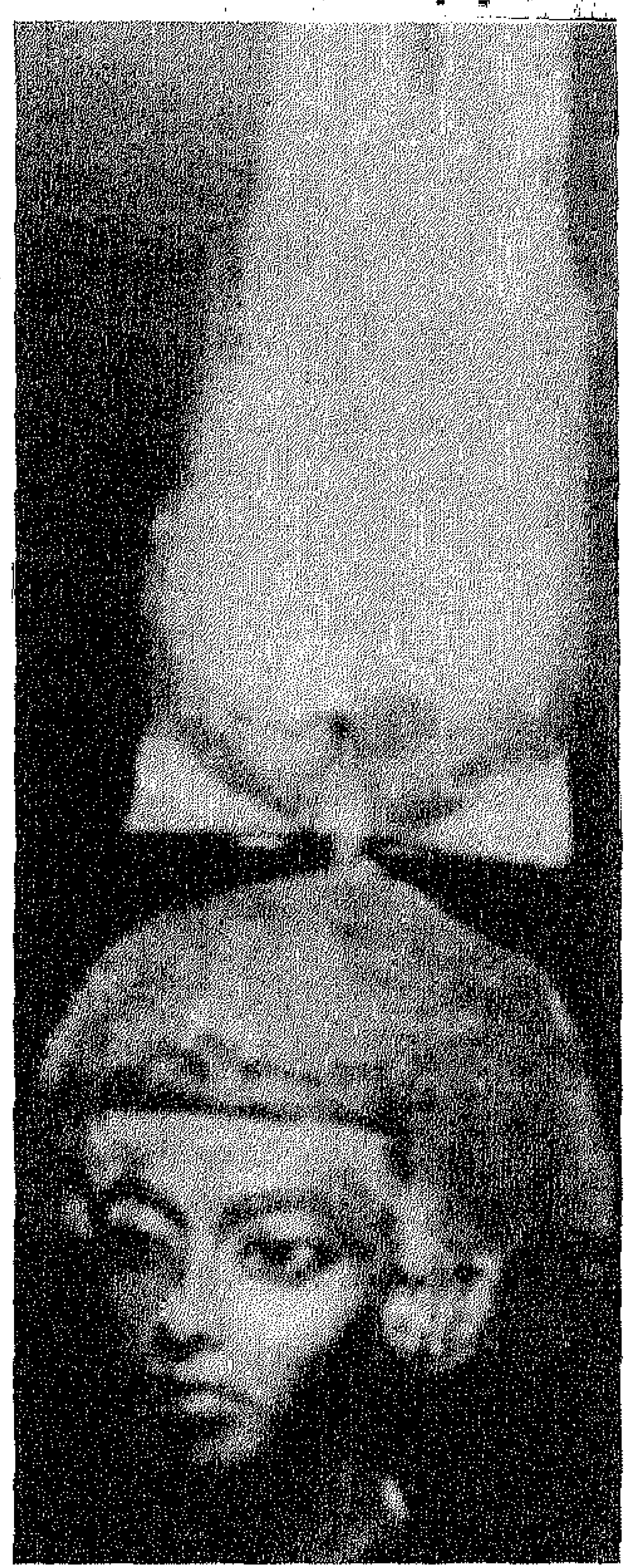
ويعتبر المتحف البريطاني الذي تأسس في عام ١٧٥٣م، أكبر متحف يحفظ ويعرض الآثار الخاصة بالحضارات، حيث يحتوي على مجموعات متكاملة لحقب تاريخية متعاقبة من جميع أنحاء العالم.. ويعود هذا لكون المتحف البريطاني كان يقوم بكل هدوء بالتنقيب عن الآثار وجمعها من الدول التي كانت مستعمرات بريطانية، وبدون أن يعرف أصحاب البلد ما يدور على أرضهم وما يخرج منها. ومثال ذلك، ما تم اكتشافه في مدينة أور في جنوب العراق، ما بين ١٩٢٢ - ١٩٣٤، حيث تم نهب تلك المدينة بإشراف « ليوناردو وولي » الذي مول بعثته الكشفية من المتحف البريطاني وجامعة بنسلفانيا الأمريكية.

لكن الاكتشافات الأهم لهذه البعثة، كانت مقابر السومريين، وقد تم نهب كل ما وجد فيها من حلي ذهبية، وفضية، وأحجار كريمة، وتماثيل، وأدوات موسيقية، وعربات وخوذ.. مما كان السومريون يودعونه مع ملوكهم في المقابر.

كما أن الآثار التي نهبها المتحف البريطاني من قصور مدن الآشوريين الأربع في شمال العراق قرب الموصل، لم تكن أقل أهمية من مقابر السومريين، فآثار تلك القصور التي اكتشفتها بعثات المتحف البريطاني ما بين: (١٨٤٥ - ١٩٦٣م)، يمكن مشاهدتها في المتحف البريطاني، منها لوحات قطعت من الحيطان، ومجموعة أخرى توضح صيد الأسود.. وهناك أيضاً محتوى المكتبة الكاملة لمدينة آشور بانيبال، وهي عبارة عن ٢٥ ألف لوحة حجرية منقوشة.

ومن الآثار المنهوبة أيضاً نحو ١٣٠ ألف لوح طيني يمثل معظمها الكتابة التصويرية لبلاد الرافدين قبل عام ٣٠٠٠ ق. م، وكذلك ختم سومري يمثل رجلاً وامرأة وبينهما الشجرة المحرمة

الملكة تيجي في متحف برلين



والأفعى، ويعود تاريخ هذا الختم إلى منتصف الألف الثالث ق. م، وهناك أيضا اللوح الأصلي لأقدم خريطة للعالم كانت موجودة في العراق، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من التماثيل المنحوتة من العاج، ومداخل مدن، عبارة عن أقواس منقوشة، مثل بوابة عشتار القديمة في بابل. وبدل أن يترك الإنجليز الرسوم والنقوش في أماكنها، قاموا بفصلها عن الجدران بالأزميل والشاكوش، فبقيت الجدران عارية تشهد على سرقة حضارة بلد عربي.

ومن أهم الآثار العراقية الموجودة في دائرة الآثار الشرقية في متحف اللوفر، ذلك الأثر الذي يعود إلى المملكة البابلية الأولى وهو شريعة الملك حمورابي، المنقوش على حجر أسود مخروطي الشكل تم اكتشافه في عام ١٩٠١ في « سوسا ». ويبلغ ارتفاع هذا الحجر ٢,٢٥ متر، ومكتوب باللغة الأكادية، ويبدو في أعلى الحجر «حمورابي» وهو يقف بين يدي شمس اله الشمس والعدالة..

تاريخ فلسطين في بريطانيا

وإذا كان اللص لا يظهر ما يسرقه، ولا يعترف بفعلته حتى لا يفتضح أمره، والذي سيقوده للعدالة، فإن المتحف البريطاني يتباهى بما سرقه اللصوص والدليل على ذلك، ما قام به المتحف البريطاني، عندما عرض في بداية ثمانينيات القرن الماضي بعض المسروقات، مثل قطع (لاشيش) الأثرية، التي تمثل قلب القسم الفلسطيني في المتحف البريطاني، وتلك القطع عثرت عليها شركة «ويلكام - كولت» البريطانية ما بين ١٩٣٢ - ١٩٣٨، بالقرب من «تل الدوير» بفلسطين.

تلك الآثار، تمثل تاريخ فلسطين القديم بشكل لا مثيل له على الإطلاق، نظراً لأن المكتشفات كانت عبارة عن طبقات متراصة تمثل كل منها حقبة زمنية تقاس بآلاف السنين.. ومن أهم المكتشفات لشركة «ويلكام - كولت»، سيف عليه كتابة تعتبر المحاولة الأولى على الإطلاق للكتابة بحروف منهجية، حتى أن المتحف لا ينكر في منشوراته، أن هذه الآثار لا مثيل لها وتعطي تاريخ المنطقة في مراحل متعددة.

آثار مصر الأكثر تعرضاً للسرقة

وكانت مصر أكثر بلاد العالم تعرضاً لتسرب آثارها، فقد نهبت مقابر بأكملها، مثل مقبرة (دير البحري) وسلخت عن الجدران داخل الهرم، بالإضافة إلى



من متحف اللوفر

المسلات، والتوابيت، وتماثيل فرعونية، مثل تمثال لفرعون من الأسرة الخامسة يعود لعام ٢٥٠٠ ق. م، وتماثيل للملك سنوسرت الثالث من الأسرة الثانية عشرة ١٨٥٠ ق. م، ثم رأس تحتمس الثالث المصنوعة من الجرانيت الأحمر ١٤٥٠ ق. م، وأسد أمنحتب الثالث الجرانيتية الحمراء ١٤٠٠ ق. م، التي أتم توت عنخ أمون صنع واحد منها عام ١٣٦٠ ق. م، وتماثيل للملك رمسيس الثاني حوالي عام ١٢٥٠ ق. م، وحجر رشيد الذي يحمل نصاً يونانياً منقوشاً على صفحة لأمر ملكي مؤرخ بعام ١٩٦ ق. م، وأدوات منزلية للمصريين القدماء، وألواح طينية، وقطع عاجية، ومعدنية، وذراع مومياء مصرية، ورقائق وأعمال فنية.. إضافة إلى مومياءات فرعونية بشرية وحيوانية، منها مومياء عمرها نحو ٣٠٠ عام، من طيبة / الأقصر، تخص الراعي الديني (نصبر نب) والتي نقلت إلى المتحف عام ١٨٠٢ بعد أن اشتراها العالم (واليس بدج) عام ١٨٠١ من المنقبين عن الكنوز في قبور طيبة.

ويوجد مجموعة كبيرة من الآثار المصرية في متحف اللوفر، مثل: تمثال « أبو الهول » وهو من الجرانيت ويعود إلى عهد الهكسوس، وتمثال « أوزيريس » المصبوب من البرونز، وتمثال سيمنحت، وتمثال القط الفرعوني المشهور، وتمثالان لعائلة مصرية، وأهم من ذلك كله تمثال الكاتب القرفصاء، الذي تم نحته على حجر جيري، واكتشف في منطقة سقارة في إحدى مقابر الأسرة الخامسة. ومن التماثيل المهمة الأخرى الموجودة بالمتحف أيضاً، تمثال رقيق من الخشب يعود إلى الأسرة الثلاثين (٣٧٨ . ٣٤١ ق. م)، ويمثل هذا التمثال رجلاً واقفاً تؤكد رأسه الحليقة ونظرته العميقة أنه يؤدي بعض الطقوس الدينية.

بالإضافة إلى ذلك يوجد معبد فرعوني صغير، ونماذج مصبوبة من حجر رشيد، كما يوجد أثاث (موبيليا)، ومن بين ما يحتويه اللوفر، نقش بارز على حجر جيري، وجد في مقبرة سيتي الأول (١٣١٨ - ١٢٩٨ ق. م)، في وادي الملوك، ويصور النقش الآلهة « حاتور » تحمي سيتي الأول.

كما توجد في المتحف سلسلة عريضة من الآثار التي تمثل الأيام الأخيرة من مصر القديمة وهي فترات حكم البطالمة والرومان والبيزنطيين، إضافة إلى أعمال كثيرة من الفن القبطي.

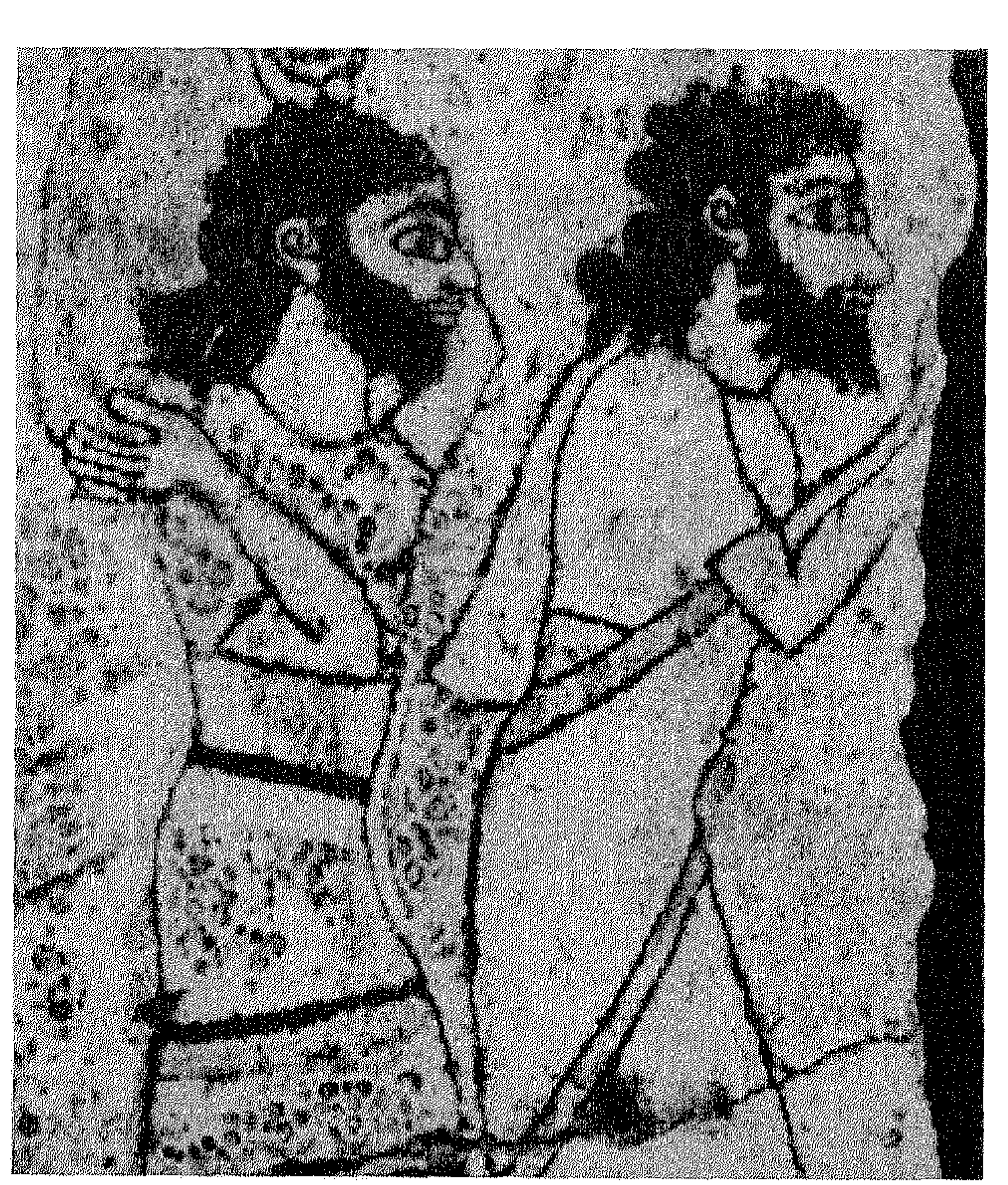
وتعتبر المجموعة المصرية في متحف فيينا واحدة من أكبر مجموعات المصريات بين متاحف العالم. بل أن الأهم من ذلك أنها تعتبر واحدة من أقدم المجموعات، فهذه المجموعة يرجع تاريخها إلى فترة تسبق فترة اهتمام دول أوروبا بمصر التي بدأت بالحملة الفرنسية التي قادها نابليون في عام ١٧٩٨ م، وبحلول الربع الأول من القرن التاسع عشر كانت المقتنيات من الآثار المصرية قد وصلت نحو ٤٠٠ قطعة أثرية. وتم الحصول على إحدى هذه القطع، وهي تمثال يعود للأسرة الفرعونية الحديثة.

وفي القرن العشرين كان خبراء الآثار النمساويون في مصر من أهم مصدر للمقتنيات الجديدة، والمجموعة المصرية بمتحف فيينا تعتبر الأهم بالنسبة للمنحوتات الفرعونية بمختلف فتراتها، خاصة المملكة القديمة (الألف الثالث قبل الميلاد).

ويوجد في المتحف ثلاثة أعمدة جرانيتية أصلية يبلغ ارتفاعها نحو ٧ أمتار وتعود إلى عام ١٤٢٠ ق. م، كما يوجد بورتريه لرأس رجل يعد أكثر القطع أهمية في مجموعة المتحف، وواحداً من أهم الوجوه غير العادية التي

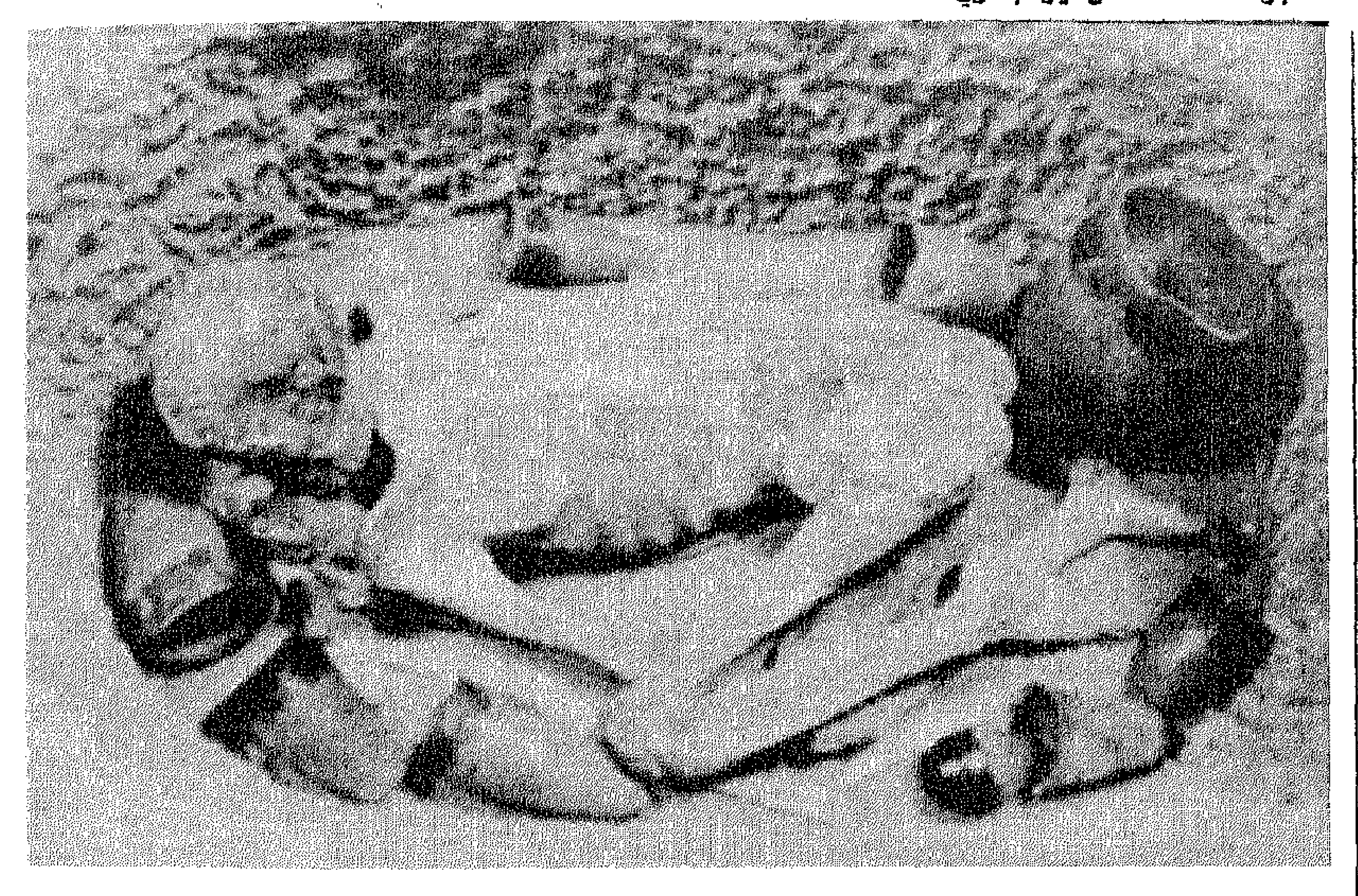


تمثال فرعوني بالكتابات الهيروغليفية



من المتحف العراقي

مقبرة كاملة نقلت من دير البحري



قام النحاتون المصريون بصنعها، وخلال فترة الأهرامات كانت مثل هذه التماثيل للوجوه توضع في غرفة الدفن مع الميت، وتضم مجموعة المتحف أيضاً، تمثالاً مزخرفاً لفرس النهر، وهو مصنوع من الخزف الأزرق.

لصوص مهرة..

وكان الألمان أيضاً من اللصوص المهرة للآثار، فتحت ستار المعهد الألماني للآثار المصرية في القاهرة، سرقة آلاف القطع الأثرية ونقلت إلى متحف برلين الغربية، ومن أهم هذه القطع، الملكة تيجي، ورأس ملكة النيل نفرتيتي والأخير يعتبر أهم أثر فرعوني على الإطلاق، كما يوجد في متحف اللوفر، آلاف القطع الفنية من بينها تمثال رائع للكاتب الجالس القرفصاء.

وتلك الآثار لا تملأ متاحف العالم الكبيرة فحسب وإنما ينتشر بعضها في ميادينه العامة أيضاً، مثل (مسلة كليوباترا) التي تشرف على نهر التيمس في قلب لندن وزميلتها التي تتوسط ميدان الكونكورد في قلب باريس وفي مدينة نيويورك وتركيا وغيرها.

ولا شك أن وراء تسرب كل قطعة آثار حكاية، وربما حكايات، ومن يقرأ كتب الرحالة الأوروبيين والأمريكيين عن مصر خلال القرن الماضي سيجد الكثير من هذه الحكايات التي يرويها أصحابها حول شراء قطع الآثار من الفلاحين والتجار المحترفين، ولكن هذه الحكايات وغيرها تدور في النهاية حول تسرب الآثار بالمفردات، في حين أن تسرب الآثار بالجملة كان أكبر وأفدح، ومع ذلك فحكاياته مختصرة عادة ومهذبة العبارات، عن عمد بالطبع، فالمصادر الإنجليزية ـ على سبيل المثال ـ تفسر سر وجود الآثار المصرية ـ ومنها حجر رشيد المشهور بأن القائد الإنجليزي نلسون حصل عليها بعد توقيع معاهدة سنة ١٨٠٢م في الإسكندرية. ولكن هذه المصادر نفسها لم تفسر سر استمرار تدفق الآثار المصرية نحو لندن طوال الاحتلال الإنجليزي لمصر بعد ذلك.

وإذا كان هذا هو وضع الآثار الفرعونية في مصر، فما هو وضع الآثار والكنوز في لبنان وسوريا؟

من المعروف أن لبنان غني بالآثار النادرة، ولكن الطمع بالربح السريع دفع بالتجار والمافيات المتخصصة في هذا المجال إلى سرقة كميات هائلة منها وبيعها بالمزاد في الأسواق العالمية لتذهب إلى القصور أو إلى المتاحف الكبرى.

تشير الإحصاءات في هذا الموضوع إلى أن نحو ٧٢ ٪ من الآثار والكنوز القديمة الموجودة في لبنان، جرى تهريبها إلى الخارج بوسائل وطرق مختلفة، وشملت هذه العمليات كميات هائلة، اكتشفت في بعلبك وقلعة جبيل في صيدا وصور وبيروت.. وفقد لبنان عشرات الأعمدة والتحف والخزفيات والكنوز والمعادن الثمينة والفخاريات، والنواويس، والأخيرة تعتبر من أهم مخلفات الحضارة الفينيقية وعاصمتها صيدون وأرميت.. وهي موجودة في متحف اللوفر.

لقد تعرض لبنان على مر التاريخ وأثناء الحرب الأهلية للسرقة والنهب والبيع، والجدير بالذكر انه تم نقل الكثير من آثار وكنوز لبنان خلال الحكم العثماني الطويل إلى تركيا.

وخلال ذلك الحكم تم السماح للأمير الأرمني الروسي اباماليك لازاريف في عام ١٨٨٢ بتقطيع لوحة القانون المالي التدمري في سوريا ونقلها إلى متحف الارميتاج ببطرسبورغ، وكذلك المجموعة النادرة من المنحوتات التدمرية التي أخذها قنصل الدنمارك إلى متحف لي كارلسبرج في كوبنهاجن، وتماثيل عمريت التي تسربت إلى قنصل فرنسا في طرابلس، والتحف النادرة التي قدمت هدية للملك غليوم الأول خلال زيارته لسوريا.

وفي فترة الاستعمار الفرنسي أقدم الجنرال « فيفيان » حاكم حلب العسكري على تفكيك المحراب الخشبي الجميل الذي يعود إلى فترة نور الدين الزنكي ـ القرن ١٢ م ـ من جامع الخليل في قلعة حلب، وسرقته في وضح النهار، ونقله إلى بيته في فرنسا.

ويوجد في ألمانيا مجموعة آثار من تل حلف في منطقة رأس العين في شمال شرق سوريا، بينها أجزاء تمثال من الفترة الآرامية « أسد بازلتي من الألف الأول قبل الميلاد ». الأجزاء الأخرى من التمثال موجودة في سوريا، بالإضافة إلى ذلك يوجد في متحف برلين واجهة متحف حلب، التي تمثل مملكة تل حلف الآرامية، كما يوجد في متحف كوبنهاجن قطع مهمة من تل حلف، وكذلك في متحف استنبول، وكلها تعود للقرن العاشر قبل الميلاد.

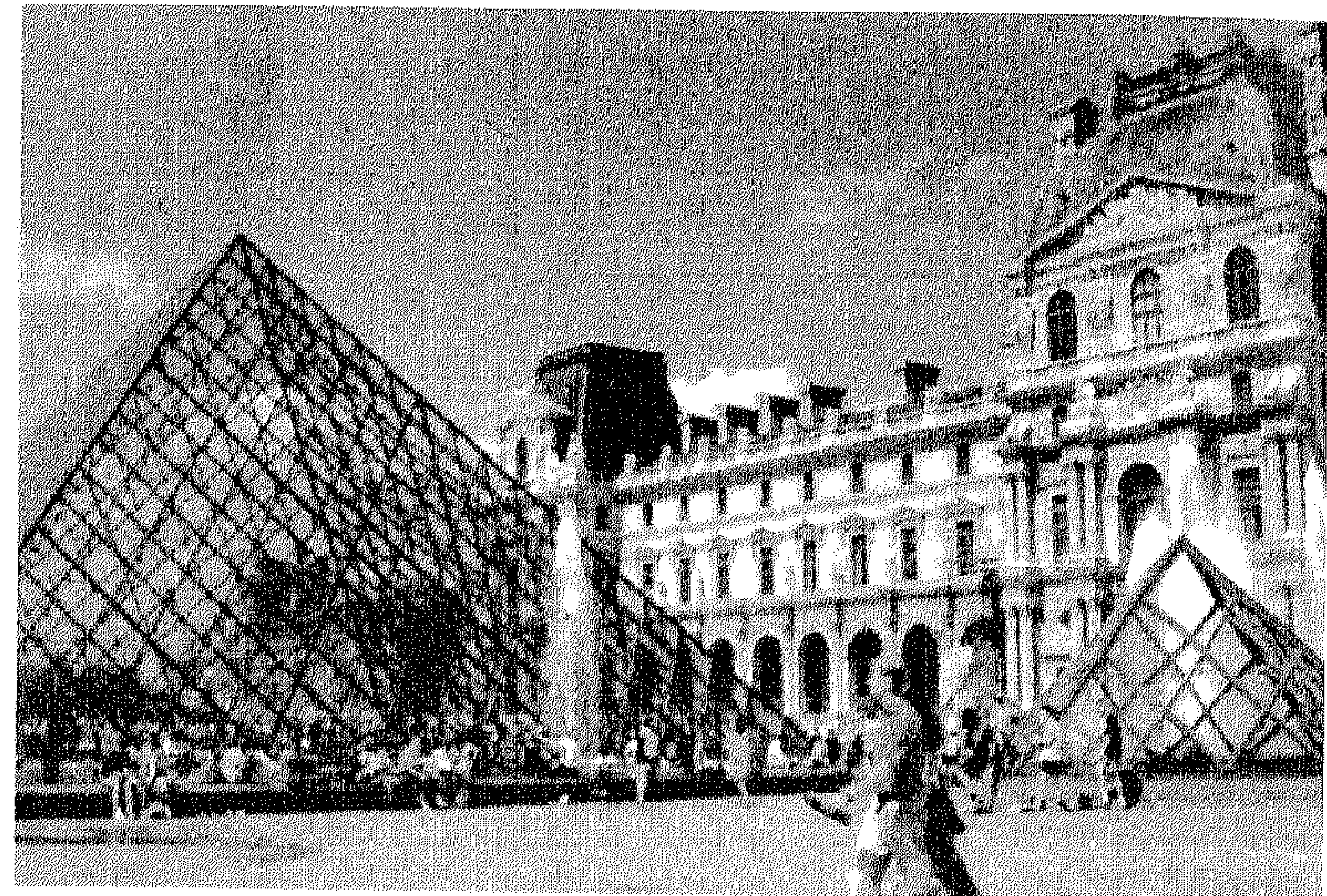
أما الأثر الأكثر جمالاً في متحف برلين فهو « الغرفة الحلبية » المصنوعة من الخشب، حيث تم شراؤها في ظروف غامضة عام ١٩١٢م، ولا يزال مكانها شاغراً في بيت وكيل في حلب، وتعتبر هذه الغرفة من نفائس الفن الإسلامي.

ومن آثار الأردن المهمة نذكر « مسلة ميشع » التي أحرقت وانكسرت إلى عدة قطع بسبب اعتقاد عشائر المنطقة أن فيها كنزاً من الذهب، وقد اشتراها القنصل الفرنسي في القدس « كانو »، من العشائر التي تقاسمت المبلغ، وأرسلها « كانو » لباريس لترمم وتوضع في متحف اللوفر حيث هي الآن.

المطالبة بالآثار..

تواجه مطالب الدول صاحبة الآثار بإعادة القطع النادرة على الأقل

متحف اللوفر



اعتراضاً شديداً من المتاحف والمشرفين عليها في أوروبا وأميركا، وحجتهم أن الآثار أولاً محمية جيداً من المتاحف، وأن تجميعها قد تم بطرق قانونية وشرعية ثانياً! وينسون أنهم كانوا القانون والشرعية في تلك البلاد حين نهبوها.

ورغم محاولة الدول المنهوبة حماية نفسها بعقد اتفاقيات مع الدول التي تشجع على شراء الآثار.. فان التهريب ما زال مستمراً لعدم موافقة الدول الصناعية على أية اتفاقيات.. وهناك الولايات المتحدة ودول أخرى تعتبر الأموال المستثمرة في الآثار أموالاً معفية من نسبة ضرائب كبيرة.. وهذا بالضبط ما يشجع على التهريب ويشجع من لا حضارة لهم على شراء الحضارة بالسرقة والنهب من الآخرين.. رغم وجود اتفاقية ثقافية تمنع التهريب للآثار والفنون، وهذه الاتفاقية أقرت في باريس من قبل « اليونسكو » في عام ١٩٧٠ م، وقوامها إعادة الآثار المهربة للبلد الأصلي.

تلك الاتفاقية، لم يوقع عليها سوى (كندا وايطاليا وفرنسا)، ولم توقع بقية الدول الصناعية عليها، فكيف توافق هذه الدول والعديد من معروضات متاحفها الرسمية « غير معروفة المصدر » ومشتراة من المهربين واللصوص..؟ وهكذا فأية قطعة يتم سرقتها وتهريبها إلى الدول الصناعية، من المستحيل أن يتم إعادتها إلى بلدها الأصلي.

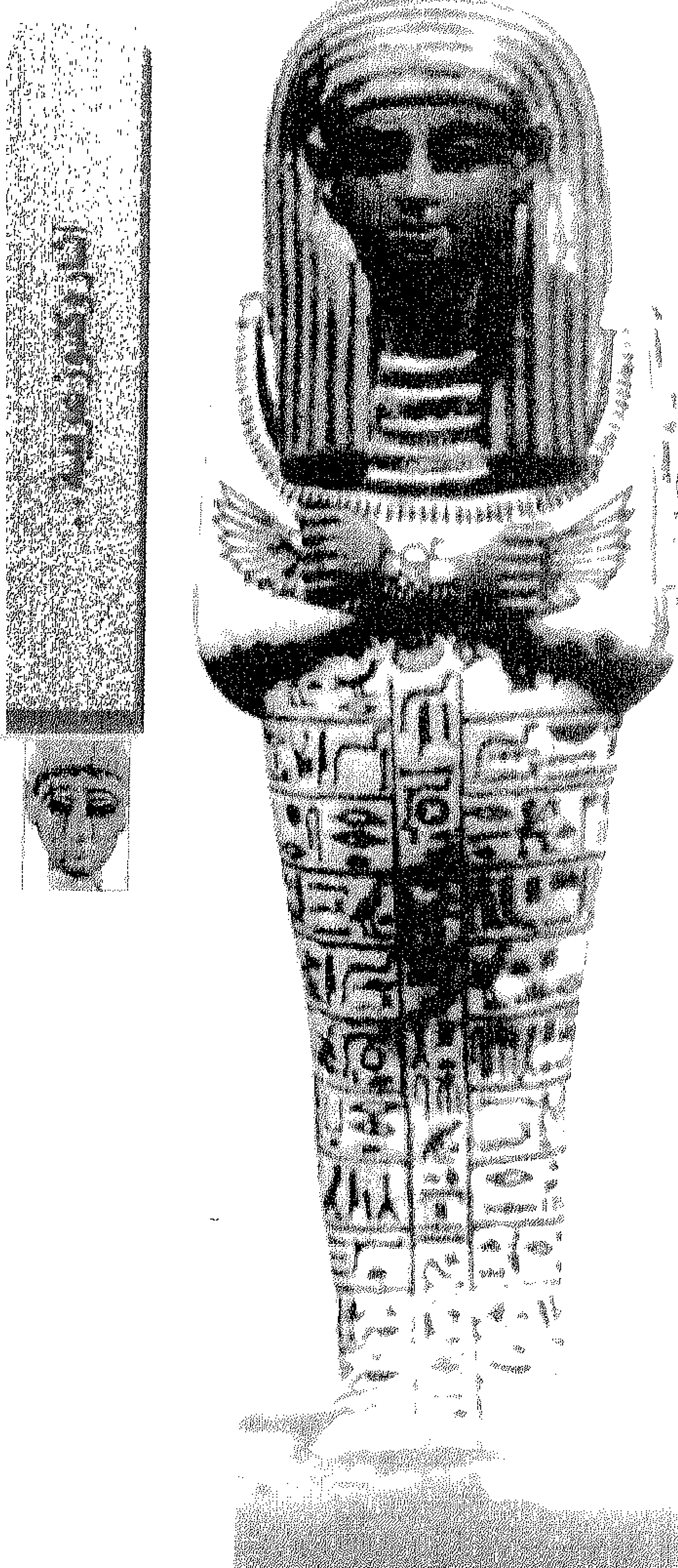
وإذا كانت عمليات نهب الآثار قد بدأت مع بداية الاستعمار، إلا أنها وللأسف لم تنته ولم تتوقف مع نهايته.. وما زالت مستمرة للآن بحجج واهية عن طريق الصهاينة الذين يرون أنفسهم، عن طيب خاطر، في ثوب « جامع الآثار » مثل الصهيوني « موشي دايان » الذي لم يكن يخجل أو يخفي « جمعه » للآثار الفلسطينية وسرقته لها.

ولا زال هناك جنرالات وقادة صهاينة يقومون بمهمة التنقيب وسرقة آثار الشعب الفلسطيني، من أجل اختراع تاريخ لهم على أرض فلسطين، مرتكزين بذلك على مرويات العهد القديم، وقد أوضحت الكثير من الكتب والدراسات مدى التناقض بين تلك المرويات، والحقائق التاريخية والآثارية في فلسطين، والدليل على ذلك ما جاء في كتاب: « الانتداب على فلسطين » لفرانسيس نيوتن، الذي يقول: « لم يوجد في فلسطين نقش واحد يمكن أن ينسب إلى المملكة العبرية، لقد فشلت اليهودية في أن تقدم أي أثر لداود أو سليمان، أو أي نقش أو حجر أو حتى نصب تذكاري، ولهذا فإن قضيتهم تفتقر إلى دليل مادي مسجل على غرار الأمثلة التي توجد لحياة شعوب غرب آسيا ».

لا وجود لليهود في فلسطين

وهذا ما أكده المؤرخون والآثاريون الذين أجروا تنقيبات أثرية، تحت أساسات المسجد الأقصى بحثاً عن الهيكل المزعوم، فقد أثبتت تنقيباتهم، ودراساتهم، عدم تطابق مرويات العهد القديم مع تاريخ فلسطين، ولم يعثروا على أي أدلة أثرية تؤكد وجوداً يهوديا بها، وهذا ما أكدته الآثارية البريطانية كاثلين كينون، والمؤرخ الأمريكي توماس تومسون، لكن أهمهم الآثاري الصهيوني زئيف هيرتزوج، وهو رئيس قسم الآثار في جامعة تل أبيب، حيث أثبت من خلال أبحاثه وحفرياته التي استمرت ثلاثين عاماً أنه لا يوجد في طول فلسطين وعرضها دليل أثري واحد يثبت المزاعم اليهودية، وختم نتائج أبحاثه بعبارة: « مع الأسف لا وجود لنا في فلسطين ».

ورغم ذلك لا يزال الصهاينة يصرون على المكابرة وتزوير التاريخ، فقد أعلن الحزب القومي الديني الصهيوني في الثاني عشر من يناير / كانون الثاني



دمى تدعى الشوابتي
توضع بالمقابر مع الراحل

عام ٢٠٠٣ م عن اكتشاف لوحة حجرية بالقرب من الحرم الشريف، سجل عليها نقش بالخط الفينيقي ادّعى الصهاينة أنه يرجع إلى عام ٢٨٠٠ ق.م، وأطلقوا عليه اسم (نص يشوع)، وزعموا أنه يشير إلى ترميم معبد أورشليم، لكن لجنة من خبراء إدارة الآثار في الكيان الصهيوني أقرت بأن اللوحة مزيفة، لأن النقش يحتوي على أخطاء لغوية واضحة، وتوجد به أحرف لا تتطابق طريقة كتابتها مع الفترة التاريخية المفترضة مما يؤكد أنها مزيفة حديثاً وليس لها أي قيمة تاريخية.

لم تتوقف سرقة « موشي دايان « وجنرالات الصهاينة عند الآثار الفلسطينية، بل قاموا بسرقات منظمة في سيناء أثناء احتلالها، والنتيجة تمثلت في استنزاف آثار سيناء لدرجة أن ما استردته مصر من الصهاينة، في منتصف التسعينات، تم تعبئته في ١٠٨٠ صندوقاً! ورغم هذا يؤكد مسئولون أثريون مصريون أن ما تم استرداده هو ما كان مسجلا فقط، أما ما لم يكن موثقاً في سجلات المجلس الأعلى، وحصل عليه الإسرائيليون عن طريق التنقيب.. فلا أحد يعلم عنه شيئاً.

ولم تتوقف السرقة عند الآثار الفلسطينية والمصرية، بل وصلت إلى أراضي الجولان السورية، ففي تقرير صادر عن وزارة الثقافة السورية أن المواقع الأثرية والتاريخية والحضارية القديمة في الجولان السوري المغتصب، تعرضت لعمليات نهب وتدمير منظمة وواسعة من قبل السلطات الإسرائيلية، فقد بادر الصهاينة إلى سرقة الكنوز والمواقع الأثرية المهمة في مدينة بانياس والحمة وفيق والعال ورجم فيق وخفين، واستخدموا الآلات الثقيلة في جرف معظم المواقع الأثرية، الأمر الذي عرضها للتلف والتدمير دون وازع علمي أو حضاري. وأكد التقرير أن الصهاينة أقدموا على سرقة آثار الجولان منذ عام ١٩٦٧ خاصة تلك الآثار التي كانت موجودة في مدينة القنيطرة المحررة، حيث تمت سرقة وتفكيك الموجودات الأثرية في المباني القديمة والحديثة ونهب محتوياتها.. حتى أن جنود الاحتلال سرقوا القطع الرخامية من الجوامع والكنائس.

واتهم التقرير سلطات الاحتلال بتدمير مدينة الرقيد ذات المباني التاريخية التي تعود إلى العصرين الروماني والبيزنطي والعصور الوسطى، مشيراً إلى قيام الصهاينة بسرقة أرضية كنيسة من العصر البيزنطي، ذات تركيبة فسيفسائية، وأيضاً تدمير قلعة في الجولان يعود تاريخها إلى ١١٠٦ م، وكشف التقرير أن الاحتلال، يقوم حالياً بسرقة المواقع والكنوز الأثرية القديمة الموجودة في سفوح جبل الشيخ، ورصد التقرير قيام الخبراء الصهاينة بالتسلل إلى المغارات الموجودة في المنطقة، بحثاً عن الكنوز الأثرية النادرة.

أمريكا تقترف جريمة العصر

وسرقة الآثار لم تتوقف مع انتهاء القرن العشرين فقد جاء الاحتلال الأمريكي في عام ٢٠٠٣ م، ليشرف على اقتحام وسرقة وتدمير المتحف العراقي، الذي جمعت تحفه على مدى قرنين من الزمان، وهنا يواصل رعاة البقر مهمة من سبقوهم من الاستعماريين في طمس الهوية الحضارية للإنسان العربي من خلال سرقة آثار وكنوز العراق.. وهذه الجريمة تضاف إلى سجل الغزاة الجدد بحق أقدم الحضارات البشرية للتراث الإنساني.

بعد كل هذا.. هل يمكن أن تعود آثار بلادنا التي تسربت بطرق مختلفة في غياب الوعي بالتاريخ القومي من جهة ونمو الفقر والضعف السياسي من جهة أخرى، إلى متاحفنا؟ وهل من سبيل اليوم لاستعادة ما فقدناه؟

الإجابة تحتاج في الحقيقة إلى طرفين: نحن وهم، أما نحن فلا نملك أن نعيد آثارنا إلا بطريقتين، وأحلاهما مر: التفاهم والتفاوض، أو تطبيق مقولة الراحل جمال عبد الناصر: « ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة ».

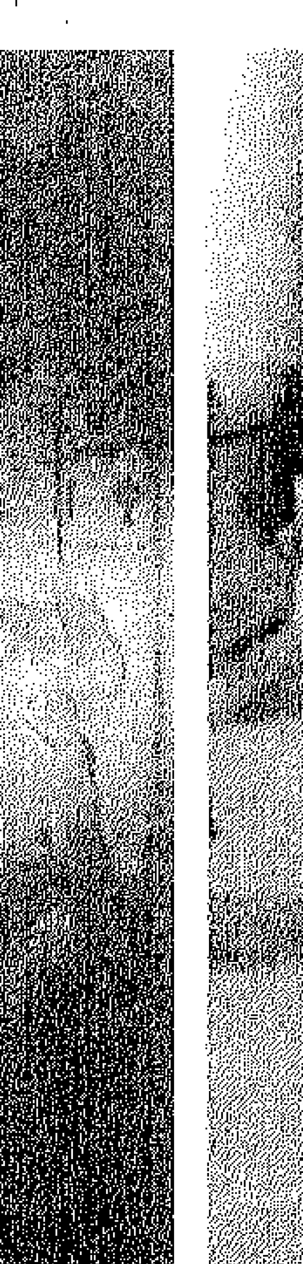
ولكن المشكلة التي تواجه هذه الأمة من المحيط إلى الخليج، أن مقولة عبد الناصر لم تعد مجدية ولا مقبولة، لأننا سنتهم بالتحريض على الإرهاب، وبالتالي ستطبق قرارات الشرعية الدولية بحقنا..



أسد الآشوريين - متحف ...

فرس النهر - من الآثار الفرعونية النادرة - متحف فينا

ذراع مومياء ما قبل الأسرات – المتحف البريطاني


من جداريات معبد رمسيس الثاني



جدار عن يوميات الحياة – نزع بالإزميل والشاكوش

ولا يبقى أمامنا إلا الطريقة الأولى، وبما أننا مسلوبو الإرادة وضعفاء ونقدم دائماً فروض الطاعة.. فلا نملك سوى أن نرفع شكوانا.. والبقية معروفة في الأولى والثانية.

وليس معنى هذا أن إعادة الآثار عملية مستحيلة، فهناك سابقة ايجابية، فقد أعادت بريطانيا في بداية الثمانينيات جواهر تاج ملك بورما، كما أعادت ذقن أبي الهول، وأعادت الدنمارك ومن تلقائها، أجزاء من تمثال أسد آرامي بازلتي، تم وضعه في متحف حماة بسوريا..

وتمت استعادة شباك الأنصاري، وهو شباك حديدي من العصر الأيوبي ذو زخارف في غاية من الجمال والروعة، قام بسرقته أحد الضباط الفرنسيين، كما تمت إعادة العديد من الآثار السورية المهربة بطرق غير شرعية إلى الخارج، مثل القطع التي صودرت في ألمانيا، وخمس لوحات فسيفسائية صودرت في كندا وأمريكا وأعيدت تلك القطع كاملة، عبر الطرق الدبلوماسية..

إن أبواب إعادة الآثار لم تفقد مفاتيحها، والطرق على الأبواب عملية مشروعة، ولا بأس من محاولتها. وكما يقول المثل: « الطلق اللي ما بصيب بدوش ».

لكن قبل أن نختم نشير بأن الآثار العربية بحاجة إلى وجود قوانين وتشريعات عربية موحدة تكون قوية وضابطة وناظمة للحفاظ على الآثار الوطنية، على أن تتواكب تلك القوانين مع التطور العلمي والاجتماعي والثقافي والفكري الذي تعيشه الأمة العربية.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه باستمرار قبل إقرار القوانين والتشريعات:

متى يتحرك الوزراء العرب، كما تحركت وزيرة الثقافة اليونانية المناضلة ميلينا مركوري في مؤتمر اليونسكو الذي عقد في شهر آب ١٩٨٢م، وكان من بين قراراته بأن تعيد بريطانيا كنوز اليونان، حيث ذهبت الوزيرة بعد ذلك إلى لندن، ليس بحثاً عن ساعات الراحة والتسلية والترفيه والتسوق.. أو لشراء الأحذية والذهب وفساتين السهرة، وإنما في محاولة لتأكيد مطلبها بإعادة واجهة الأكرو بوليس الشهير في أثينا، وأعلنت في الصحف والراديو والتلفاز في لندن عن شرعية المطلب وإصرارها عليه.

فمتى يسافر وزراء الثقافة العرب إلى عواصم العالم المختلفة ليعيدوا إلى أوطانهم تلك الآثار الثمينة المسروقة من بلادنا، والموجودة في متاحف أوروبا وأمريكا؟

ومتى يضغط وزراء الثقافة العرب على منظمة اليونسكو لتضغط بدورها على « إسرائيل » لوقف خرقها للاتفاقيات الثقافية الدولية التي تحظر التنقيب في الأراضي المحتلة، من قبل المحتلين، وتضمن حقوق أصحاب الأرض الحقيقيين.

* ناقد وتشكيلي أردني
ghazlinaim@yahoo.com

المراجع

. مجلة العربي: العدد ٣٢٥، ١٩٨٥م.
. مجلة الموقف العربي: العدد ١٧٠.
. مجلة الكويت: العدد ٨٩، ١٩٩٠م.
. مجلة العربي: العدد ٥٤٢، ٢٠٠٤م.
. مجلة الفيصل: العدد ٣٢٧، ٢٠٠٤م.

فيلم «الربيع، الصيف، الخريف،

إبراهيم نصرالله *

لا تستطيع أن تعرف ما تفتقده تماما إلا حين تعيشه حقا وتفتقده، أما قبل ذلك فلا شيء هناك سوى الشوق المبهم لهذا المفتقد، ولعل هذا المدخل يصلح للتعبير عن حالتين: حالتنا كمتفرجين مكتفين بما يقدَّم لهم من سينما رائجة قانعين بها؛ وعن شخصية ذلك الطفل الذي تتوزّعه الفصول فيما بينها في فيلم المخرج الكوري (كيم كي - دوك) (الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء والربيع أيضا).

SPRING, SUMMER, FALL, WINTER... AND SPRING



الشتاء والربيع أيضا»

الطبيعة هي الحقيقة والبشر مجرد محاكاة

وإذا ما بدأنا بأنفسنا كمشاهدين أتيح لهم أن يشاهدوا بعضا من سينما العالم المختلفة عن معظم ما ينتج في السينما الأمريكية، فإننا ستكتشف أننا ضللنا طويلا بالنمط السائد الذي لا يشبه في أفضل حالاته أكثر من فصل واحد يتيم يتكرر دون انقطاع، لكننا ستكتشف عظمة التنوع ونحن نتنقّل بين ربيع السينما الكورية وصيف السينما اليابانية وخريف السينما الأمريكية الجنوبية وصيف السينما الأوروبية. ونحن إذ نتذوق طعم هذه الفصول ينتابنا ذلك الإحساس بأننا لا نستطيع التخلي عنها بعد ذلك.

ثمة غنى غير عادي وتنوع استثنائي وموضوعات أكثر رحابة وتجدد فني وعين أخرى لكل كاميرا، عين ترى ما لا تراه الكاميرا الأخرى، وفوق ذلك كله وقبله ثمة أطروحات وتأملات عميقة في مصير هذا العالم، ورغم قدومها من ثقافات أخرى إلا أنها تمسنا في العمق وتحمل الكثير من الإجابات لأسئلتنا المعلقة.

وفي وقت تحاول السينما الأمريكية بشكل عام أن تصبّنا جميعا في بوتقة معدنية تحدد ملامحنا وتستولي على أرواحنا، فإن كثيرا من سينما العالم تمنحنا أجنحة وتطلق أرواحنا في مدارات لم نكن عرفناها.

فيلم (الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء والربيع أيضا) نموذج متقدم لسينما لا تملك البصر فقط بل البصيرة أيضا، وهي تذهب عميقا نحو بساطة الأشياء ورموزها الأولى لتؤسس عالمها الكبير وتكشف ما يدور فينا رغم كوننا نعيش على هذا البعد وننهل من ثقافات مختلفة ونعيش ثقافتنا الخاصة وأسئلتها.

فيلم لا ينسى، هكذا يمكن أن تلخص هذه الملحمة البصرية، والملحمة الإنسانية التي لا يتجاوز عدد أبطالها أصابع اليد. ولكن ما يرفع يومهم من إطاره العادي إلى إطاره الملحمي هو ذلك التوحّد بما حولهم، إذ يغدو الكون كله قطعة من أنفسهم، الأشجار، المياه، السماء، الجبال، تحولات الطبيعة وتحولات الإنسان التي نراها في مختلف مراحله العمرية.

يأتي المخرج (كيم كي - دوك) إلى السينما معززا بعين الرسام التشكيلي، فهذا المخرج الذي لم يدرس السينما، دخل عالمها من بوابة الفن التشكيلي، ولعل هذا ما منحه كل تلك القدرات على تقديم العالم كلوحة استثنائية، يفاجئنا بها، ويفاجئ الرسم والسينما بها أيضا وهو يقدّمها نابضة تمتزج ألوانها أمام أعيننا فتولد ألوان وتختفي ألوان، كما نولد ونتجلى ونختفي.

كنت دائما حذرا في تناول أفلام لم يرها الجمهور العربي بصورة واسعة، لأن الحديث عن مثل هذه الأفلام يبدو حديثا مع النفس ومع عدد قليل جدا ممن أتيحتْ لهم فرصة أن يروا هذه الأفلام، لكنني بتّ أرى انتشارا أكبر لهذه النوعية من الأفلام في بعض محلات استئجار أفلام (DVD) بصورة معقولة، ولم يعد أمر الحصول عليها مهمة مستحيلة لأولئك الذين يهمهم فعلا متابعة أفضل ما تقدمه سينما العالم من اقتراحات.

في معبد بوذي يبدو عائما فوق الماء أكثر مما يبدو مبنيا في وسطه، وفي تلك البحيرة المحاطة بالجبال من جميع الجهات تدور أحداث الفيلم انطلاقا من الربيع. وحين تقول الربيع أو الشتاء أو أي فصل آخر فإننا نعني ذلك تماما، لأن المخرج لا يرينا الربيع فقط بل روح الربيع أيضا، وكذلك روح الخريف، يرينا كل فصل في أوج بهائه كما لو أنه لن يسمح لأي سينمائي آخر أن يتفوق عليه مستقبلا!

في ذلك الربيع الفريد والخاص يتفتح ربيع ذلك الطفل الصغير (وهو بلا اسم مثل بقية الشخصيات)، الطفل التلميذ أو المريد الذي يعيش في كنف معلم راهب، يعلمه ويراقبه، يزجره ويكافئه، يأسره ويحرره؛ ولذا فإن ذلك الطفل يلعب الدور الذي يلعبه كل إنسان!! في حين يبدو الراهب راهبا وأعلى من ذلك بكثير وهو يشير ضمنا إلى قوة أعلى تراقب بدقة لا يفوتها شيء من سلوك وحتى أحاسيس ذلك الطفل الجميل المشاغب الذي يتحرك في ذلك المكان الشبيه بجنة حقا.

(لو نظرت إلى الفيلم عن كثب، يقول المخرج، لرأيت انه أكثر من مجرد شخصيات. عناصر مثل الشجرة تنشأ من المياه ولها ذات الشأن والثقل كما الأشخاص. المياه التي تحيط بالمعبد ذات معنى لكل شخص، لذا فإن المعبد لا يطفو في منتصف اللامكان بل أنه في قلب لندن أو سيئول).

كونية الفيلم إذن حاضرة في كل لقطة من لقطاته وفي كل كلمة تصدر عن الشخوص وكل مصير يترقب الكائنات فيه.

لا يشير المخرج في أي من لحظات الفيلم إلى أصل ذلك الطفل، ولا يتحدث الطفل عن شيء سابق للراهب، لا يتحدث عن أم أو أب أو أخ أو أي شيء، وفي ذلك ترميز لا يستطيع المرء أن يغض الطرف عنه.

يقول (كيم كي - دوك) في حوار معه نشرته (رؤى) وترجمه الكاتب أمين صالح: (بدأت العمل بخمس صفحات فقط من المعالجة الموجزة، بعد ذلك - وعبر التأمل والتفكير - تكونت لدي الفكرة فباشرت بالتصوير.. المنتجون والمستثمرون طلبوا قراءة سيناريو كامل، لكنني وجدت بأن ذلك سوف يحبس الأشياء في قفص أو إطار محدد.. بالنسبة لي وللممثلين، في حين أنني أردت تجاوز ذلك).

كل شيء في الفيلم يشير إلى فكرة مضمرة لا ينقصها الوضوح إذا ما تأملها المشاهد، بدءا من تلك الطفولة التي تتفتّح في الربيع وانتهاء بالطفولة التي



كونية الفيلم إذن حاضرة في كل لقطة من لقطاته وفي كل كلمة تصدر عن الشخوص وكل مصير يترقب الكائنات فيه.



تعود لتتفتح في الربيع الثاني الذي يمثل دورة الطبيعة والحياة في آن. وحين نقول الطبيعة هنا فإننا نقصد الإنسان لأنه جزء من هذه الطبيعة وتجليها أيضا.

لكن المخرج ينأى بنفسه بعيدا عن تصوير الطبيعة كما لو أنه يقلدها، لأنه لا يقدم لوحة طبيعة صامتة، بل يقدم رؤياه في هذا العالم الذي اختار أن يصوّره عبر هذا الموضوع الطافح بالدلالات.

ولعل أهم ما يمكن قوله هنا هو أن المسافة التي تفصل هذا الجمال الخارجي الرائع للطبيعة عن الإنسان كبيرة، رغم أن هذا الإنسان جزء أصيل من هذه الطبيعة بل ولعله هدفها الأكبر. فما يحدث فيه لا يمتُّ حقيقة، كما يطرح الفيلم، لذلك الانسجام الهائل بين شجرة وبحيرة وضفدع وجدول وأفعى وسمكة.

إن الانسجام الأكبر قائم في الخارج لكنه مشتت في الداخل الإنساني ومعاكس ومتمرد وعلى الجانب الآخر من هذا السلام الكلي، ولذلك كان لا بد من وجود المعلم الزاجر المعاقب.

لا يفهم المرء لماذا كل هذه الرغبة بإلحاق الأذى التي تسكن نفس الطفل (البريء) وهو يسعى لتعذيب الكائنات الأخرى، مع أنه يعيش في ظل هذا المعلم الكبير، سوى أن المخرج يريد أن يشير إلى سلوك لا يقوَّم لأنه سلوك



أصيل فوق التعلم وفوق الزجر، كما لو أن جوهر الإنسان هو الأذى وجوهر المعلم هو الزجر لا أكثر.

يمسك الطفل الصغير بسمكة ويربطها بحجر، بضفدع ويربطه بحجر، بأفعى ويربطها بحجر. ويطلق هذه الكائنات تكابد ثقل هذا (الميراث) الذي وضعه الإنسان على كاهلها. السمكة تموت، الأفعى تموت، الضفدع وحده الذي يستطيع الصمود قبل أن تمتد يد الطفل إليه وتنزع عنه ذلك الثقل الذي يكاد يسحق روحه بعد أن طلب الراهب من الطفل أن يمضي لتصحيح أخطائه، بل خطاياه.

الشيء الذي لا نستطيع إلا أن نتساءل بشأنه هنا هو مدى مساهمة المعلم نفسه في فصول التعذيب هذه!! التي سيكون الطفل أسيرها في (الصيف) فيما بعد، وفي وضع مشابه تماما، حيث يرى المعلم ويكتفي بالمشاهدة كما لو أنه لا ينتظر شيئا سوى اللحظة التي ستتاح له فيها معاقبة ذلك المخلوق الآدمي.

يراقب المعلم الطفل في كل حركة من حركاته، ويشاهده وهو يعذب السمكة، ولكنه لا يفعل شيئا، ويعذّب الطفل الأفعى والضفدع ولكن المعلم لا يفعل شيئا، بل نراه يبتعد مكتفيا بهز رأسه وقد أمسك بالطفل متلبسا.

يعرف المعلم العالم أن هذه الكائنات يمكن أن تموت بالتأكيد، بل تلك هي الحقيقة؛ ولكنه لا يتحرك في اللحظة المناسبة ليعوّض بعلمه ما بدا من جهل الطفل، وبذلك يمكن القول إن علمه جزء من الجهل وقرار واع بموت تلك الكائنات التي لا يدرك الطفل حقا أن فعلته ستؤدي إلى موتها، بل إلى مجرد تعذيبها بهذه البراءة القاتلة.

ولذا، يتساءل المرء في النهاية: من قتل السمكة والأفعى في الحقيقة، الطفل أم المعلم الذي يعي ما يدور ولا همّ له سوى أن يوقع هذا الإنسان البريء في الخطيئة حتى يعاقبه، أو يعلمه بالعقاب؟ وهذا ما يحدث حين يربط الطفل بحجر كبير يتلاءم مع وزنه ويطلقه في الغابة باحثا عن تلك الكائنات لينقذها، وقد كان الأحرى به أن يطلقه

خفيفا ليتمكن من إنقاذها بسرعة أكبر ثم يعاقبه فيما بعد بربطه بهذا الحجر الذي يعوق حركته، بحيث تحوّل الحجر فوق ظهر الطفل إلى وسيلة لقتل هذه الكائنات بصورة مباشرة في ذلك السباق مع الزمن للوصول إليها قبل أن تهلك.

وما يؤكد هذه الفكرة نراه في (الصيف) وقد تحوّل الطفل إلى شاب وقبِل المعلم بدخول تلك الفتاة إلى عالمهما، الفتاة المريضة، المصابة بما لا نعرفه ولا يبوح به الفيلم. وفي وقت لا نرى المعلم جزءا من علاجها يتحول الشاب إلى علاج حيّ لها فعلا، فبالحب تشفى الفتاة وتتعافى، وبالتجربة التي نُجُّ فيها الشاب يتعذب، وفي كل لحظة نرى الراهب مراقبا ومنتظرا اللحظة التي تبرر له أن يعذب هذا الشاب بطريقة مختلفة.

يحذر المعلم الشاب من الرغبة في الامتلاك لأنها طريق للقتل. ولكنه في الحقيقة يراقب طوال الوقت بعين الخبير الذي يعرف تماما إلى أين تمضي الأمور وكيف تتطور، وبالتالي فإنه يدرك أن عقاب الشاب قائم هذه المرة في أمرين: خروجه من هذا العالم الآمن الهادئ، والعقاب الذي سيقع عليه لارتكابه جريمة قتل الفتاة التي أحبها، ولذلك فإن الشاب معذب بمعرفة المعلم التي تدفعه إلى مصيره وتوحي له بذلك المصير ومعذب بالفقدان الذي تم بيديه ونتائجه الحتمية تنتظره هناك كما قال له معلمه.

تقديم المرأة كسبب للخروج يحمل دلالاته البعيدة التي تتخطى تراث البوذية، وتحويلها لسبب للرغبة ومن ثمّ القتل، وإن كان قتلها، يحولها إلى خطيئة كبرى تحتم على الشاب أن يمضي العمر كله للإفلات من براثنها التي تمزق روحه. ولعل الموقف من المرأة هو أكثر الأمور وضوحا في هذا الفيلم، فالمرأة الأولى التي تظهر تكون سببا لخروج الشاب وترك المعلم وحيدا، المعلم الذي لا يلبث أن ينتحر وقد أقفر العالم من حوله وغدا وحيدا بلا أي إنسان!! ولذلك فإن عقاب هذه المرأة القتل على يد ذلك الذي تعلّق بها، كما أن المرأة الأخرى التي تظهر في الربيع التالي في بداية الدورة الثانية تموت بعد أن توصل الطفل إلى الراهب، ولا ندري إلى أي مدى يشير الفيلم إلى أن المرأة كانت خاطئة، ولذا فإن الموت هو عقابها الحقيقي.

ينهل الفيلم من ثقافات أخرى، كما أشرنا، ولذا كان من الطبيعي أن يصب فيها ويجد هذا القبول الواسع، ولكن الشيء اللافت هنا أن الطفل يقوم بقتل الأفعى، بما ترمز إليه في الديانات السماوية التي تحملها وزر خروج الإنسان من الجنة، لكنه رغم ذلك يخرج من الجنة، كما لو أنه يريد أن يقول إن الإنسان هو المسؤول الأول عن عذابه هو والأقدار المحدقة به.

ولكن ماذا عن هندسة هذا العالم الذي يقيم فيه الراهب مع تابعه الصغير؟

يبني المخرج عالمه متكئا على حواجز قوية لكنها وهمية في آن، فالدخول إلى البحيرة يتم عبر بوابة عملاقة واسعة، تُفتح وتغلق، مع أن باستطاعة أي شخص أن يدخل من جانب البوابة بسبب عدم وجود أي أسيجة أو جدران تحول دون ذلك، كما أن ضفاف هذه البحيرة العجيبة متصلة تماما مع الغابة والجبل. وما يقال عن البحيرة يقال أيضا عن ذلك المعبد الوحيد نفسه المبني وسط المياه تماما، فما إن تدخل إليه حتى تكتشف أن هنالك أبوابا ولكن ليس هنالك جدران، ورغم أن المريد تستطيع عبور هذه الجدران الوهمية للتسلل خارجا أو للقاء المرأة في الزاوية الأخرى المقابلة، إلا أنه لا يستطيع الوصول إليها إلا عبر الباب.

إن وجود الباب هنا رمزي بالتأكيد، لأن المخرج يقول إنه صورة لسلطة أعلى تستطيع أن تغلقه وتستطيع أن تشرعه في وجه من تشاء، وعلى الرغم من وجود هذا الفراغ الذي يمكن العبور منه، إلا أن الدخول الفعلي لهذه المملكة لا يتم إلا عبر الباب، فالباب مؤشر على الرضا والسماح والقبول بهؤلاء البشر.

وهنا يبرز سؤال آخر، وربما معضلة أخرى تمثل الوجه الآخر من الانقياد لقوة المعلم الرحيمة القاسية، وذلك السؤال هو: لماذا يقبل ذلك الإنسان في مراحل عمره المختلفة أن يبقى حريصا على اتباع التعليمات والالتزام بما وضع له من قوانين تلزمه بأن يسير في الممر الذي حدد له، سواء أكان ذلك من أجل القيام بالتكفير عن خطأ ارتكبه أو القيام بهذا الخطأ؟

والحقيقة أن كل خروج في الفيلم كان يعني خطيئة أو عقابا.

في الربيع يخرج الصغير ليعذب الكائنات. في الصيف يخرج للقاء المرأة وممارسة الحب معها، ومن ثم الخروج وراءها وصولا للخروج الثاني الذي يؤدي إلى طرده عشر سنوات (في سجن خارجي) بمثابة الجحيم. أما الشتاء فيشهد عودة الشاب إلى المعبد وقد أصبح شيخا، ليقوم بدور الراهب بعد انتحار الراهب القديم. وانتحار الراهب يثير أسئلة لا نهاية لها، فهو إذ يخلو عالمه من مريده تماما ويغدو وحيدا، لا يجد أمامه سوى الموت. صحيح أنه يحل في روح أخرى، ويتمثل في الأفعى التي يصورها المخرج فوق قميصه. إلا أن موته، أو الحكم بموته وخروجه أيضا من تلك البحيرة بما ترمز إليه يعني الكثير.

أما الشيء الآخر فهو أن الشاب القاتل الذي عاد ليلعب دور الراهب ويكمل مسيرته، قد أتى من خطيئة القتل ليُطبّق قوانين لم يلتزم بها أصلا. وفي هذا الفصل تظهر المرأة الثانية في الفيلم وقد أخفت وجهها تماما حاملة طفلا بين يديها، تودعه لدى الراهب الجديد وتتسلل خارجة في العتمة لتقع في حفرة في البحيرة المتجمدة وتموت، في الوقت الذي نشاهد فيه طفلها يحبو فوق الجليد كما لو أنه علم ما حدث لأمه.

إن دورة (الرهبان) هنا مثل دورة (الإنسان) أيضا، والخطيئة جزء من العالمين، ولهؤلاء الرهبان ربيعهم وصيفهم وخريفهم وشتاؤهم وربيعهم أيضا.

خروج الراهب الجديد إلى قمة الجبل تحت عار في البرد القارص للوصول بتمثال بوذا إلى أعلى قمة مطلة على البحيرة هو محاولة للتكفير عن خطاياه، وهذا ما يعيد الفيلم إلى ثقافته الأصلية وإن كانت رحلة الراهب أشبه ما تكون برحلة سيزيف وحكايته مع صخرته.

فيلم (الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء والربيع أيضا) هو معلّقة مديح كتبت بالكاميرا للطبيعة، إذ تبدو وحدها النقية الصافية لأنها الربيع والرصيف والخريف والشتاء والربيع أيضا، أما الرهبان والإنسان معا، فما هم سوى تلك المحاولة المتكررة لاستعارة جمال لا يستطيعون بلوغ أكثر من قشرته وهوامش رمزيته، كما لا يستطيعون الاحتفاظ به أبدا.

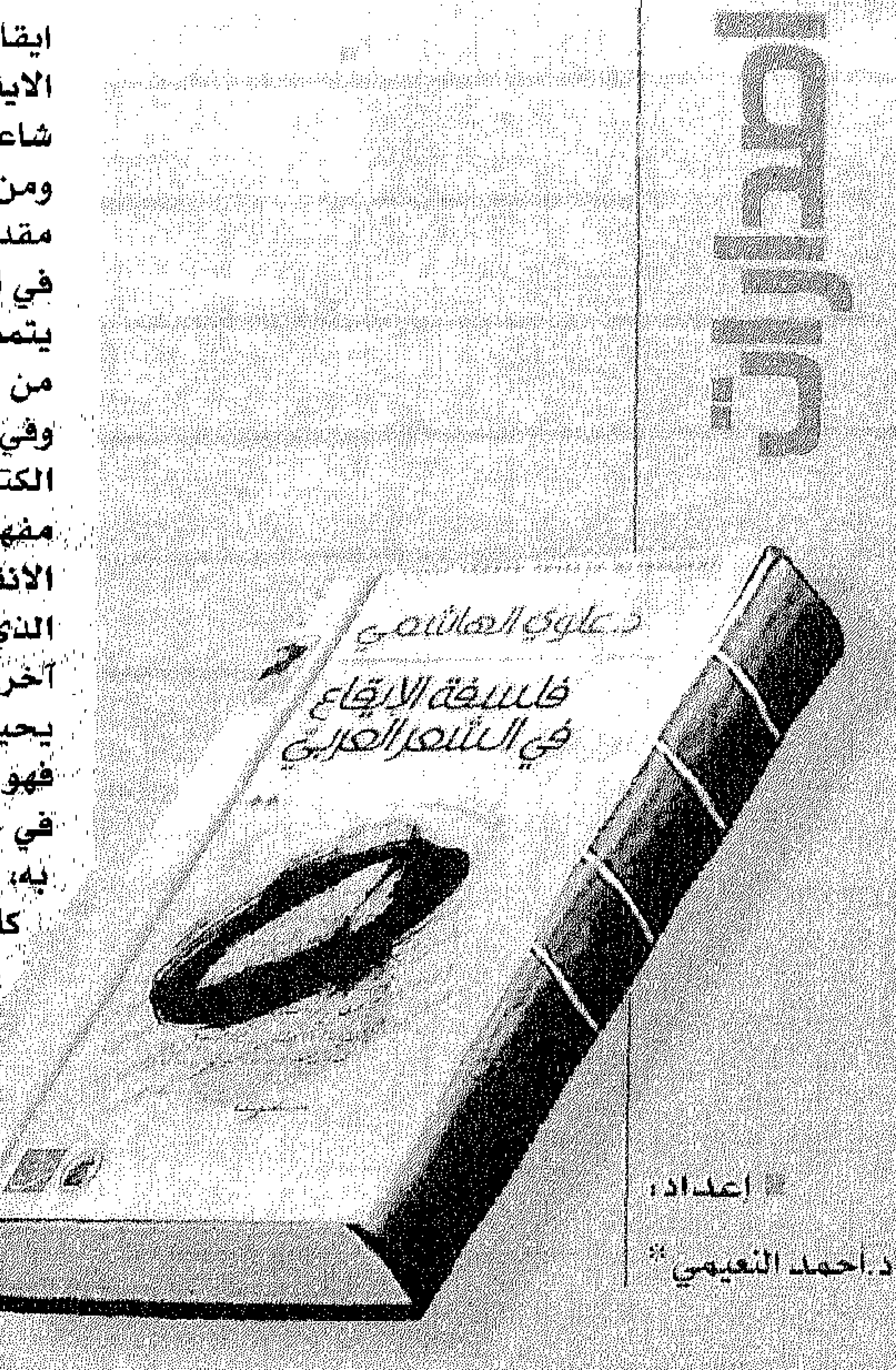
ولذلك ليس من الغريب أن يقول المخرج الذي أدى دور الراهب الجديد: اخترت أن أقوم بتأدية دور الراهب (الثاني) في طور الرجولة لأنني لم أجد ممثلا آخر يتلاءم مع الدور. لقد جاءت لحظة أردت فيها أن أكون مثل السمكة، أردت أن أفهم وجع الثعبان والضفدعة لكنني لست ممثلا، لذا فإن هذا القسم من الفيلم ذو عنصر وثائقي، حيث أردت أن أختبر ذلك الألم. الوثائقية تسجّل محاولة شخص يكابد الألم الحقيقي، بينما الدراما هي مجرد تظاهر، محاكاة).

وهكذا انتقل المخرج من وراء الكاميرا ليعاني أمامها فعلا في واحد من أقسى مشاهد الفيلم.

وما يمكن أن يقال هنا عن الوثائقية والدراما يمكن أن يقال عن الطبيعة والبشر، إذ تبدو الطبيعة هي الحقيقة والبشر مجرد تظاهر، محاكاة.

---

*شاعر وروائي أردني
www.Ibrahimnasrallah.com



إعداد: د.احمد النعيمي *

«فلسفة الإيقاع»

لـ «الدكتور علوي الهاشمي»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ووزارة الاعلام في مملكة البحرين، صدر كتاب بعنوان «فلسفة الايقاع في الشعر العربي» من تأليف الشاعر والأكاديمي والباحث البحريني الدكتور علوي الهاشمي.

يقع الكتاب في (٢٠٦) صفحات، ويضم مقدمة بقلم الدكتور كمال ابو ديب، ومقدمتين للمؤلف، جاءت المقدمة الاولى بعنوان: «البعد الفلسفي للإيقاع» والمقدمة الثانية بعنوان: «البعد المنهجي للإيقاع».

كما يضم الكتاب اربعة فصول، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «جدلية السكون المتحرك: مدخل الى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي» والفصل الثاني بعنوان: النص الشعري الجديد في ابعاده التواصلية ايقاعياً، اما الفصل الثالث فعنوانه: وقفات نقدية في مسألة الايقاع الشعري، بينما جاء الفصل الرابع بعنوان: كيف يبني شاعر الظل عالمه الشعري ايقاعياً.

ومن خلال لغة ذات شاعرية عالية يكتب الدكتور كمال ابو ديب مقدمة لهذا الكتاب، وهي المقدمة التي يقول في مطلعها: الايقاع في الجوهر من الوجود: سر من أسرار الكون يتهادى، أو ينداح، أو يتمطى، او يلتف على نفسه متلولباً، أو يتفجر في سلسلة ابدية من الثقوب السوداء والفضاءات الشاسعات.

وفي مقدمته الاولى يذهب الدكتور علوي الهاشمي مؤلف هذا الكتاب الى القول: يتفق كل الدارسين لعنصر الايقاع على ان مفهومه يتصل اساساً بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته. انه، اذن، النهر الخالد الذي لا منبع ولا مصب له، او الدائرة التي لا اول لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتف حول نفسه ويدور حول مركزه، مكتفياً بذاته، يحيط به كل شيء ولا يحيط به شيء، ومن هنا سر قوته وعظمته، فهو يبتلع كل شيء ويفترس كل حي ويطغى على كل وجود، يكمن في جذر الحياة المتجدد ابداً. ومن هنا خوف الانسان منه وفرحه به، رهبته ورغبته، انقطاعه واتصاله على حد سواء؛ لأن الإنسان كائن حي - ميت، له مبتدأ وله منتهى، محاط بظروفه القائمة، ومحاصر بحواسه الخمس، ومسجون في قفص الطبيعة.. غير ان هذا الإنسان مكتنز بقدرته على التوالد والامتداد، ومشحون بطاقة الخيال المجنحة.

واذا كانت اولى خصائص عنصر الوزن - برأي المؤلف - انه خط افقي يمتد من اول البيت او السطر الشعري وينتهي بنهايته، فإن عنصر الايقاع يشكل خطاً عامودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، بذلك فهو يخترق كل خطوطها الافقية، بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الايقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل بعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكيبها الى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها الى حركة لا تتوقف.

ولعل هذا ما حدا بالمؤلف الى تعريف الوزن على انه كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة افقيا بين مطلع البيت او السطر الشعري وآخره المقفى، ونتيجة لتكرار هذا النمط الوزني في كل ابيات القصيدة فقد غدا البيت من هذه الناحية يساوي مجموع القصيدة، والقصيدة تساوي مكرر البيت المفرد، لذلك برز التعريف التقليدي للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، ولم يكن تعريفاً جامعاً مانعاً على الرغم من صدقه وانطباقه على نظام البيت الواحد الذي هو نظام القصيدة، لأنه لم يلتفت الى عنصر الايقاع التفاتاً حقيقياً.

ويذهب المؤلف في دراسته الى ان كل نص شعري يتركب من ثلاث بنى اساسية هي بنية المضمون، وبنية اللغة، وبنية الايقاع، وهذه البنية الثالثة هي الضلع الذي لا يكتمل المثلث الشعري الا به، وقد لا تكون للنص بنية فنية متكاملة بدون وجوده.. وفي مجال الموسيقى عبر الغناء، انتقل مصطلح الايقاع الى مجال الشعر، وكان انتقاله مزدوجاً او مركباً، نظراً لأن الايقاع الموسيقي عبارة عن مكونين اثنين هما: مادة الصوت الخام، والنظام الذي تؤلف فيه تلك المادة الصوتية.

جملة القول: ان هذا الكتاب يستحق القراءة لأكثر من سبب فهو واضح في منهجه، دقيق في مفرداته، سهل الفهم وقابل للنقاش.



«زمكان»

لـ «الدكتور حسين محادين»

صدر في عمان مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «زمكان المشهد الثقافي في الاردن: قراءات لإصدارات وامكنة: رؤية من علم اجتماع الادب» من تأليف الدكتور حسين طه محادين.

يقع هذا الكتاب الذي يبدو ان المؤلف قد تولى اصداره بنفسه - حيث لا توجد فيه اشارة لأي دار نشر - في (٢٣٢) صفحة، ويضم جملة من العناوين، منها: الفكرة ومحاكاة العنوان، واغواء البصر واستثارة الحواس والفكر ومساحات لونية واخرى ذهنية فارقة، وقراءات لإصدارات ... وغيرها.

وفي حديثه عن الفكرة ومحاكاة العنوان، أو تأصيل المفهوم يذهب المؤلف الى ان «الزمكان» مفهوم مركب المعاني، اجتهد الباحث في نحته كمصطلح يعبر عن الزمان والمكان والفكرة في آن معاً كأبعاد متفاعلة لدى المثقف في اقليم الجنوب نموذجاً. والمعهود في اللغة العربية ان النحت يتكون من كلمتين اثنتين، وقد جاءت بعض الاشتقاقات ذات الابعاد الثلاثية في السابق، مثل: أدام الله عزك - ومعز، وجعلني الله فداك - جعفل، اما المفهوم اعلاه (زمكان) فإنه جمع اضافة، اضاف الى النحت اللفظي ابعاداً فلسفية وفكرية وتحليلية وتأملية ونقدية.

وقبل ذلك كان المؤلف قد طرح جملة من الأسئلة التي كانت باعثاً له على تأليف هذا الكتاب، ومن هذه الأسئلة: هل المغامرة الفكرية والتعبيرية في موضوع نادر كالنحت اللغوي والفلسفي والدلالي المتمثل هنا في صياغته مفهوماً جديداً هو (الزمكار) نحتمل التنازل عن جرأتهما، ومتعتها البحثية التطبيقية في الدراسات بحجة الركون للسائد الفكري، والتحليلي الطاغي الذي اكتفى ومنذ امد طويل، باستعمال مفهوم (الزمكان) فقط؟

ومن الأسئلة الأخرى التي يطرحها المؤلف: هل يجوز أن يبقى علم اجتماع الأدب والثقافة بعيدين عن نبض المسيرة الإبداعية المتواصلة وهما اللذان يُفترض أن يرصدا التحولات المجتمعية لا سيما الإبداعية منها، من منظور عربي إنساني؟

وفي حديثه عن المثقف في اقليم الجنوب يسعى المؤلف الى رصد ما سماه «الغدران المعرفية» التي يرتوي منها هذا المثقف، واول هذه الغدران هو المصدر التاريخي بمعنى الماضي الآسر زمناً وفكراً وتمثلاً، او ما يعبر عنه علمياً بخبرات الطفولة الفردية، ومن هذه الغدران المعيقات الماثلة للآن، والمتمثلة بانصراف الاهتمام الرسمي الى مؤسسات العمل الثقافي وحضورها اولاً داخل حدود العاصمة نسبياً، وما يجاورها من مدن الحزام، وعدم وجود علاقات مؤسسية وموسمية بين العاصمة كمركز بمؤسساتها الثقافية المتعددة والأطراف.

وهنالك معيقات اخرى يتحدث عنها المؤلف، منها عدم وجود دار نشر وطنية رغم وجود المطابع التابعة للحكومة، وعدم وجود دعم وطني، او حتى متابعة هادفة من قبل وسائل الاعلام، لا سيما التلفزيون للأنشطة الثقافية.

ويرى المؤلف بأن تعميق الحضور والهوية الثقافية وطنياً يستلزم منا افراداً ومؤسسات ثقافية صاحبة رسالة انسانية سامية الحرص والعمل الجاد على جمع وتوثيق موروثنا المعرفي والشفاهي الجيد، والسعي للحفاظ على الطراز المعماري للبيوتات القديمة، وهو ما لم يحدث للآن.

وهناك ما يسميه المؤلف بالغدير الخامس، وهو آفاق الحل ذاتياً وموضوعياً، ومن ذلك تثمين واستثمرا المنجزات الثقافية: كصندوق دعم الثقافة، تنمية ثقافية متسارعة للمحافظات الأكثر بعداً عن العاصمة، واعادة فتح بقية مديريات الثقافة وتطويرها، وان يُصار الى انشاء معهد اردني لتدريب المثقفين على آليات العرض والتخطيط والتسويق لنتاجهم ولبرامجهم التي غالباً ما تخفق في استقطاب الجمهور لعدم تحديد الفئة المستهدفة منها، وضرورة حث دور النشر الأردنية على القيام بدعم وتعميم نتاج الشباب المتميز ضمن خطط وشروط منافسة معلنة.. وغير ذلك.

«الرواية النسوية»

للدكتورة «رفقة دودين»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى صدر كتاب جديد بعنوان: «خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة» من تأليف الدكتورة رفقة محمد دودين.

يقع الكتاب في (٥٦٢) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «الرواية النسوية العربية» وفيه مدخل الى النقد الادبي النسوي، وحديث عن الريادة الروائية، بينما جاء الفصل الثاني بعنوان «اشكاليات الرواية النسوية العربية» وفيه وقفت المؤلفة على قضايا مثل: جدل التحرر بين الخاص والعام، والفكر الاجتماعي وجدل قضايا المرأة، والفكر السياسي وجدل التحرر. اما الفصل الثالث والاخير فقد جاء بعنوان: «البناء السردي في الرواية النسوية العربية» وهذا الفصل اطول فصول الكتاب على الاطلاق، وقد وقفت فيه المؤلفة على قضايا مثل: توظيف المكان في المجال الخاص والعام، وخصوصية الكتابة النسوية، واللغة والسياق الثقافي.

ان القارىء او المتصفح لهذا الكتاب سرعان ما يلاحظ الجهد الكبير الذي بذلته المؤلفة في البحث والتصنيف والتأليف، غير انها حرصت على استخدام مفردة (ثيمات)، بل لقد بالغت في استخدام هذه المفردة، حين كتبتها صراحة على غلاف الكتاب، وكننا قد نبهنا نحن وغيرنا الى انه من الخطأ الفادح استخدام مفردة (ثيمات)، بل لقد بالغت في استخدام هذه المفردة، حين كتبتها صراحة على غلاف الكتاب، وكنا قد نبهنا نحن وغيرنا الى أنه من الخطأ الفادح غيرها؛ ذلك ان هذه المفردة ليست مصطلحاً، وانما هي كلمة انجليزية (Theme) وجمعها (Themes) وقد ورد في قاموس اكسفورد ان معناها: «موضوع» او فكرة متكررة في اعمال مؤلف او فنان، ولذلك ان الاجدر بالمؤلفة ان تكتب على غلاف كتابها (موضوعات وتقنيات) بدلاً من (ثيمات وموضوعات) وقد لاحظنا ان الخلط بات يتكاثر بين المفردات الانجليزية والمصطلحات التي اتخذت صفة انسانية عند عدد من الباحثين والدارسين.

وقد وصلت المؤلفة من خلال بحثها وجهدها المحمود الى جملة من النتائج، وهي النتائج التي حرصت على تلخيصها في خاتمة كتابها، ومن هذه النتائج ان الدراسات النسوية تنظيراً وتطبيقاً لم تصل بعد حدود الاستقرار النظري كنظرية مستقلة بمنهجية ذات استراتيجيات محددة.. وهذا لا يلغي جوهر الفكر النسوي بعدته المفاهيمية الداعية الى احترام الهامش في كل تجلياته وتمثلاته على قاعدة التعدد والاختلاف المثري، والمغني للثقافة الإنسانية، التي ترفض الاضطهاد والتمييز وازدواجية المعايير.

ومن النتائج التي وصل اليها هذا الكتاب ان روايات مرحلة التأسيس قد شهدت مشاركة فاعلة للنساء، وذلك بتقديم روايات ابرزت المشترك الانثوي في تفاصيله الكثيرة والقليلة، مفسحة المجال لصوت نسوي غالبا ما اتخذ شكل بطولة فردية مطلقة، وهذا ما جعل الروايات تدخل حيز شكل فني آخر هو السيرة الذاتية.. الامر الذي وسم الكتابة في هذه المرحلة بميسم المنطلقات الدفاعية الساعية لمركزة قضية الانوثة بموازاة الذكورة، بصورة تشي بالتمرد والخروج عن المألوف الاجتماعي من خلال تبني ايديولوجيات بموجه غربي، وتطرح عادة رواية ليلة بعلبكي «أنا احيا» وروايتا كوليت خوري «ايام معه» و«ليلة واحدة» كأمثولة لهذه الذاتية المضخمة الموحية بالتمرد.

وترى المؤلفة بأن الرواية النسوية شكلت مدونة للفكر الاجتماعي في مختلف تمثلاته الرمزية وخاصة ما تعلق بترسيم دور المرأة في المجتمع. كما اظهرت الدراسة خصوصية الكتابة النسوية، على الرغم من ضبابية هذا المصطلح، وبصعوبة تحديد منطلقه الجمالي. وفي جانب الدراسة الفنية فقد اظهرت هذه الدراسة توظيفا خاصا للزمان والمكان في الرواية النسوية، وقد نبع هذا التوظيف الخاص عن تجارب نسوية تعايشها المرأة وحدها.

جملة القول: ان كتاب «خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة» لمؤلفته الدكتورة رفقة محمد دودين يعد اضافة جديدة الى هذا اللون من الدراسات التي شاعت في الغرب في عقود ماضية، ثم خبت هناك وتكاثرت هنا.



«البنية الروائية في الاخدود»

للدكتور «محمد القواسمة»

عن مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدرت الطبعة العربية الاولى من كتاب بعنوان: «البنية الروائية في رواية الاخدود – مدن الملح – لعبد الرحمن منيف» من تأليف الدكتور محمد عبد الله القواسمة.

يقع الكتاب في (١٥١) صفحة، ويضم مقدمة وخمسة فصول، حيث جاء الفصل الاول بعنوان «الحبكة» وتناول الباحث فيه: احداث الرواية، ونمو الأحداث، وتطور الرواية وأساليب عرض الأحداث، وجاء الفصل الثاني بعنوان: «الشخصيات» ووقف فيه المؤلف على الشخصيات النموذجية، وعلاقات الشخصية، بينما جاء الفصل الثالث بعنوان «الزمن» وتناول فيه الباحث تكوين الزمن وترتيبه ومستوياته، أما الفصل الرابع فكان عنوانه «المكان» وفيه وقف المؤلف على علاقات المكان ووصف المكان. وقد جاء الفصل الخامس والاخير بعنوان: «المنظور الروائي» وتناول الباحث فيه المنظور التعبيري والمنظور الايديولوجي.

ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه الى ان هذه الدراسة تتناول البنية الروائية لرواية (الاخدود) التي صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ١٩٨٥ في تسع عشرة وستمائة صفحة من الحجم المتوسط، وهي الجزء الثاني من خماسية (مدن الملح) للروائي عبد الرحمن منيف، وقد ظهرت ترجمة الجزء الاول من الرواية وهو (التيه) ضمن منشورات راندوم الاميريكية عام ١٩٨٨، وكانت الطبعة العربية الاولى من هذا الجزء صدرت عن المؤسسة عام ١٩٨٤، اما بقية الاجزاء فتحمل عناوين: تقاسيم الليل والنهار، والمنبت وبادية الظلمات.

وفي تناوله لأحداث الرواية يذهب المؤلف الى ان رواية (الاخدود) تصور حركة المجتمع في مدينة موران بعد ان تدفق فيها النفط، وتبرز من خلال هذه الحركة مجموعة من الاحداث الرئيسية والثانوية، وتدور الاولى حول السلطان والاسرة الحاكمة، وتتعلق الثانية بأفراد وافدين، مثل الطبيب صبحي المحملجي، واقاربه، ومعارفه في الذين قدموا الى موران من مدينة حران المجاورة، ومن طرابلس وبيروت وعمان.

ويرى المؤلف بان الحبكة في رواية الاخدود تقوم على ثلاثة احداث رئيسية، هي: تولية الامير خزعل سلطنة موران بعد وفاة والده السلطان خريبط ومحاولة الانقلاب على النظام في حادثة الراية، وعزل السلطان خزعل ووضع اخيه (فنر) مكانه.. وهذه الاحداث تنطلق ببطء لتصل الذروة في عملية العزل وظهور السلطان الجديد وتدور كلها في دائرة التغييرات التي حدثت في مدينة موران اثناء محاولتها الانتقال من مرحلة البداوة الى مرحلة الحضارة بعد تفجر النفط.

وقد لاحظ المؤلف كثرة الشخصيات النموذجية في رواية الاخدود، وهي شخصيات تمثل الطبقات التي يتكون فيها المجتمع في مدينة موران، وعلى راسها الطبقة الحاكمة المسيطرة على الطبقتين الأخريين: الطبقة الوافدة، والطبقة المضطهدة.

وفي حديثه عن الزمن ذهب المؤلف الى أنه لافتتاحية الرواية وظيفة كبرى في رواية الاخدود، فهي المدخل الى بنية الرواية، ومنها تنطلق الاحداث، وفيها يبرز التذبذب من الزمن الحاضر الى الزمن الماضي فتبدأ الرواية بموت السلطان خريبط الذي يفجر الركود في الاحداث، ويقضي على الرتابة المسيطرة على المكان ثم يعود بنا الرواية الى ماضي المدينة موران فهي المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية.

ويقول المؤلف: ان رواية الاخدود تفصل بين عناصر الزمن بوضوح، لكنها قلما تشير الى الزمن المستقبل، فهي تتراوح بين عنصري الزمن الماضي والحاضر، ولا تسير في خط زمني متسلسل. ويمكن معالجة الزمن في الاخدود وفق مفهومين: مفهوم الزمن في الادب، ومفهوم الزمن في الطبيعة.

* كاتب واكاديمي أردني
Ahmad_nualmi@yahoo.com





قد يبدو تراجع العربية لغة وثقافة، محمولا على ضعف انتمائنا لعروبتنا التي تحضن بين أضلاعها، أمة تتحدث بها، ويصوغ ابناؤها، ثقافاتهم التي تتشارك في كثير من مضامينها وقيمها مع بعضها، رغم ما يتخلل هذه الوحدة الثقافية من تنوع يبدو في قشرته اختلافات تعرض على أنها انقسامات، تدحض حاجتنا للوحدة التي تغنينا بها ثم لفظناها، لاننا لم نؤسس لمضامينها بما يحيل المشتركات بيننا الى ثقافة متنوعة العناصر، تهجس بالاختلاف من اجل الاتفاق، فالتنوع لا ينفي ولا يلغي الخصوصية التي يتمتع بها هذا الطرف او ذاك تحت شجرة الوعي القومي.

ومع تردي الانتماء القومي العروبي وانحسار دور العربية في العلوم والمعارف المعاصرة، وإظهارها في أحيان كثيرة خالية من الحيوية، وذات زي رسمي الطابع، وتداول فلكلوري، تراجعت أيضا القيم القومية التي انبثقت أولا من التفاهم الرفيع بالعربية بين أبناء الهم والجغرافيا والرؤية الانسانية الواحدة، وبدا ان هناك انقطاعا كبيرا عن التواصل مع اللغة، لتصبح في بلدان عربية اللغة الثانية، وإذا نالت المرتبة الأولى، فإن الفارق بينها وبين اللغة الثانية يكون ضئيلا.

هذا التردي سببه ضعف إنتاجية الثقافة العربية، للإبداع القومي بكل ما يشتمل عليه من فنون وآداب وعلوم، وحتى حين بدا أن الفكرة القومية، قد رست، فإنها غيبت عن تأسيس إبداع قومي.

بدوره أسس هذا التصور لمنح بعض البلدان خصوصية تناقض المسعى القومي في فكره الأشمل، فبعضها روجت منتجاتها الابداعية على انها عروبية الانتماء والفكر والرؤية، ولم تكلف نفسها عناء التأسيس لأدب أو فن أو علم عروبي، ينهض على الفكرة القومية التي تجمعنا في الجغرافيا واللغة والدين والقيم والهموم.

اننا نتشارك في معطيات كثيرة، ونلتئم عليها في كينونتنا، وحتى لو كانت الفوارق بيننا شاسعة، فإن المنطق الجغرافي واللغوي والقيمي والديني والهموم المشتركة، تجتمع كلها لتعزز من التحام عناصر التشارك بيننا، وتضع لبناتها لانتاج ابداع قومي، يصوغ وجداننا في إطاره العروبي، ويدفعنا في مرحلة من أكثر مراحلنا انحطاطا الى ان نتوحد على ما يجمعنا، وان نقول وجودنا ونضيئه بروح يحكمها التنوع، وتجمعه الفكرة الاعم والاشمل.. العروبة.

إن رائحة القومية التي ما زالت تتسرب حتى في إبداعات من يتناقضون معها، ومن يرون فيها فكرة فاشية، أو متناقضة مع توجهات العقائد الفكرية الاخرى، تفصح عن قوتها، وعن ارتكازها على حاجة العرب لبعضهم، دون ان تتحمل على الغاء كل من يتشارك معنا في الجغرافيا، ويرى نفسه مختلفا تماما عنا في ثقافته ولغته وقيمه..

فالتعارض مع فكرة القومية لا ينفي اننا نتحدث بلسان واحد، ونلهم بقضايا متقاربة، ونفكر بعربية واحدة، ونتشارك في قيم ثقافية لا انفصام بينها، ونتوحد على أهداف اقتصادية وسياسية واجتماعية، نلمسها كلما أصابتنا مصيبة.

ولأن الثقافة أكثر رسوا في الوعي من أي مفاهيم آخر، وأكثر تعميقا للحالة التي نتطلع الى أن تخلصنا مما نحن فيه، فإن المشترك الاعمق في وجودنا الانساني وهو اللغة، يمكنه ان يقودنا الى أن نعيد بناء فهم جديد لوحدتنا، فبقدر ما نحن بحاجة الى وحدة حال على كل الصعد، فإن أقصر الطرق الى ذلك، تكمن في الثقافة، وفي اللغة التي ننصهر في التعبير من خلالها عن وجداننا الفردي والجمعي، وفي المعنى الذي تشتمل عليه الرؤية الصافية لحقيقة أننا قادرون على أن نكون مجتمعين حتى في ضعفنا، ولعل الإبداع والفعل الثقافي هما طريق واضح لنسير عليهما نحو ذاتنا الممزقة لنعيد ترميمها، ونتخلص من زوانها، ونبدأ - ربما - زمنا جديدا، يشع بالعلم والمعرفة، التي ستمدنا بقوة نترقب الحصول عليها دون ان نلهث في الركض نحوها.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

